

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Materia e Sogno. L'universo immaginario di Raul Brandão

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/134235> since

Publisher:

Edizioni Dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

This is an author version of the contribution published on:

Questa è la versione dell'autore dell'opera:

*Matteo Rei, Materia e Sogno. L'universo immaginario di Raul Brandão, Alessandria,
Edizioni dell'Orso, 2011.*

The definitive version is available at:

La versione definitiva è disponibile alla URL:

<http://www.ediorso.it/>

MATTEO REI

**Materia e Sogno:
l'universo immaginario di Raul Brandão**

A Estela e Dafne

Indice generale

Introduzione

Dagli esordi a *Húmus*: al cuore della narrativa di Raul Brandão.....pag.6

1. *Ecce Húmus*

1.1. *Húmus*: lo spazio liminare.....pag. 37

1.2. Tra maschera e sogno: il dramma della soglia.....pag. 39

2. La superficie statica del reale

2.1. La dimensione spaziale: una città necrotica.....pag. 44

2.2. La dimensione temporale: ragnatele, muffle e tarli.....pag. 66

3. Il dinamismo della realtà profonda: immaginario e motivi

3.1. I domini dell'immaginario dinamico.....pag. 77

3.2. I motivi del sogno e della vita cosmica.....pag. 103

4. Il paradigma della soglia

4.1. Il paradigma della soglia: *espanto* e sublime.....pag. 126

4.2. Evento narrativo e mondi possibili.....pag. 129

4.3. Il dialogo sull'estrema soglia.....pag. 131

4.4. Un'estetica della soglia: il grottesco.....pag. 135

Conclusioni

La narrativa di Raul Brandão: temi, motivi e immagini.....pag. 143

Húmus: coordinate di un universo immaginario.....pag.144

Bibliografia.....pag. 147

INTRODUZIONE

Dagli esordi a *Húmus*: al cuore della narrativa di Raul Brandão

O homem arranca de si próprio universos de beleza

Raul Brandão

Sotto il segno di Mohole

Italo Calvino, nella presentazione del proprio *Palomar* scrive: «La prima idea era stata di fare due personaggi: il signor Palomar e il signor Mohole. Il nome del primo viene da Mount Palomar, il famoso osservatorio astronomico californiano. Il nome del secondo è quello di un progetto che se venisse realizzato porterebbe a profondità mai raggiunte nelle viscere della terra. I due personaggi avrebbero dovuto tendere, Palomar, verso l'alto, il fuori, i multiformi aspetti dell'universo, Mohole verso il basso, l'oscuro, gli abissi interiori». L'autore prosegue spiegando come, nella stesura effettiva dell'opera, la figura, a lui più congeniale, di Palomar si fosse venuta ritagliando spazi sempre più ampi, tanto da spingerlo a rinunciare al suo progetto iniziale e a sacrificare infine lo stesso personaggio di Mohole.¹

Confesso che davanti all'introduzione di *Palomar* mi è spesso capitato di fare congetture sugli interessanti sviluppi che l'estro calviniano avrebbe saputo trarre dall'incompiuto signor Mohole. Questo, almeno, fino a che una fortuita coincidenza non ha voluto che l'ennesima lettura del testo di Calvino venisse a coincidere con quella di un volume capitatomi invece in mano per la prima volta, *Húmus*, ovvero quello che, mi dicevano amici competenti, era considerato il principale lascito di uno tra i più interessanti prosatori portoghesi di inizio Novecento: Raul Brandão (1867-1930).

Ancora non potevo sapere che proprio quel testo curioso, a metà strada tra il romanzo e la prosa poetica, sarebbe poi stato al centro di un lavoro che mi avrebbe impegnato per più di tre anni, venendo a costituire l'oggetto principale della mia tesi di dottorato. Già allora, tuttavia, avevo avvertito una curiosa affinità tra il personaggio immaginato da Calvino e quello scrittore in carne ed ossa, vissuto in Portogallo tra la fine del XIX secolo e l'inizio di quello successivo. Poco a poco la figura nebulosa dell'inedito Mohole veniva così acquisendo, nella mia fantasia, i tratti concretissimi del singolare prosatore lusitano, risolutamente orientato, come il suo corrispettivo immaginario, «verso il basso, l'oscuro, gli abissi interiori» e come questo preoccupato quasi esclusivamente «di scoprire cosa c'è sotto». Proseguendo nella lettura di *Húmus*, d'altronde, trovavo sempre più nette conferme alla mia intuizione iniziale e mi rendevo conto di quanto l'attitudine alla catabasi e alla penetrazione del profondo esibita dal titolo riverberasse lungo il testo di paragrafo in paragrafo, attraversandolo per intero.

Devo confessare che l'impostazione dello studio che ho successivamente dedicato proprio a quest'opera risente in modo rilevante di quelle mie prime impressioni e della chiave di lettura involontariamente fornitami da Calvino con il suo Mohole. Mi è parso, infatti, che a conferire unità all'universo immaginario che si rivela in *Húmus* (e in certa misura, anche nella restante opera di Raul Brandão) fossero proprio gli sviluppi simbolici di quella stessa dialettica tra superficiale e profondo, tra scorza e viscere del mondo, che aveva spinto l'autore ligure a dare al suo personaggio il nome di un progetto volto alla perforazione della crosta terrestre. Man mano che proseguivo nella ricerca e nelle letture sull'argomento mi pareva inoltre di ravvisare in questa sorta di ossessione per

¹ Italo CALVINO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2002, pag. V.

l'occulto, l'inaccessibile e il profondo, un elemento di continuità non solo con la restante produzione di Brandão (e con quella di altri suoi connazionali), ma anche un possibile *trait-d'union* con il patrimonio immaginario proprio di un'intera epoca letteraria e culturale, nelle cui coordinate mi pareva interessante provare a collocare lo scrittore portoghese, ancora immeritatamente poco noto e ancor meno studiato al di fuori dei confini della sua nazione. Mi pareva insomma di poter riconoscere in *Húmus*, pur senza nulla negare alla sua specificità e originalità, l'esempio paradigmatico della tendenza, comune a tanti contemporanei europei di estrazione decadente/simbolista, «à nier [...] la réalité du monde extérieur» e di conseguenza «à se replier sur leur moi [...] à sonder les arrière-plans et le bas fonds du psychisme humain».²

Il risultato di questo lungo (e i lettori giudicheranno se proficuo) lavoro di ricerca e di analisi critica è lo studio che, dopo essere stato oggetto di dissertazione per il conferimento del titolo di dottore di ricerca, viene ora pubblicato in forma riveduta, corretta e notevolmente alleggerita. Ho tuttavia voluto che, anche nella presente versione, a precedere l'esame di *Húmus* che costituisce il punto focale dell'analisi, ci fosse un'introduzione volta ad avvicinare il lettore italiano alla figura di Brandão e in particolar modo alla sua restante produzione narrativa, di cui *Húmus* costituisce l'epitome e il punto culminante. Mi soffermerò, quindi, in modo preliminare, sulle quattro opere narrative pubblicate dallo scrittore prima della *princeps* (1917) del suo capolavoro (che verrà però analizzato nella versione definitiva data alle stampe nel 1926, dopo l'edizione, già particolarmente innovativa, licenziata nel 1921). Si inizierà quindi con la raccolta di racconti *Impressões e paisagens* (1890) che costituì l'esordio letterario dello scrittore, per poi passare in rassegna i romanzi *História dum Palhaço* (1896), *A Farsa* (1903) e *Os Pobres* (1906), lasciando da parte solo l'incompiuto *O Pobre de Pedir* (1931), la cui elaborazione è successiva a quella di *Húmus* e che vide la luce solo dopo la morte di Brandão. Prima, tuttavia, non sarà inutile dedicare qualche parola al momento storico-culturale in cui vide la luce l'opera di un autore che, pur essendo ricordato soprattutto per le sue creazioni narrative, si dedicò con risultati non disprezzabili anche al giornalismo e alla memorialistica, alla rievocazione storica e alla letteratura di viaggio, senza dimenticare la sua tanto esigua quanto originale produzione drammatica.

Raul Brandão e il suo tempo

Nelle storie della letteratura portoghese Raul Brandão³ suole essere considerato uno dei principali esponenti della cosiddetta «generazione del '90» («geração de 1890»), designazione che qualifica un gruppo in realtà piuttosto eterogeneo di scrittori nati per lo più nel secondo lustro degli anni '60 e responsabili dell'introduzione nel dibattito culturale lusitano dei nuovi orientamenti estetici espressi in Francia tra la metà degli anni '80 e la fine del secolo, allor quando l'egemonia del positivismo e del progressismo militante della scuola naturalista è messa in crisi dall'emergere

² Jean PIERROT, *L'Imaginaire decadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pag. 155.

³ Raul Brandão (Foz do Douro, 12 marzo 1867 – Lisbona, 5 dicembre 1930). Nato da una famiglia di pescatori e piccoli proprietari terrieri, dopo il liceo si iscrive all'Accademia militare, per poi giungere, come sottotenente del locale reggimento di fanteria, a Guimarães, dove conosce la moglie Maria Angelina, che sposa nel marzo del 1897. Parallelamente alla carriera nell'esercito, interrotta nel 1911, porta avanti la collaborazione con numerose riviste e quotidiani, oltre a dare alle stampe un serie variegata e ragguardevole di testi letterari dei più diversi generi (esclusa la lirica). Con la moglie compie nel 1906 un lungo viaggio per l'Europa, avente come obiettivo principale quello di visitare l'Italia, e sempre insieme a lei visita più tardi (1924) Madeira e le Azzorre, ricavandone il resoconto letterario impressionista *As Ilhas Desconhecidas* (1926). Agli anni della maturità data l'amicizia con il poeta Teixeira de Pascoas e con l'allora giovane romanziere Aquilino Ribeiro, grazie a cui le sue opere vengono, a partire dagli anni '20, editate o rieditate dalla nota casa editrice Aillaud&Bertrand. Dopo il pensionamento dall'esercito s'installa stabilmente nella casa che ha fatto edificare nel sobborgo di Nespereira, a Guimarães, e, divenuto proprietario di alcuni contigui appezzamenti terrieri, si dedica con buoni risultati alla viticoltura. Per una più esauriente ricostruzione biografica, si possono consultare con profitto: João Pedro de ANDRADE, *Raul Brandão, A Obra e o Homem (Introdução de Vitor Pena Viçoso)*, Lisboa, Acontecimento, 2002; Guilherme de CASTILHO, *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006; e infine: Guilherme de CASTILHO e Mário CESARINY, *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão (1930-1980)*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1980.

dell'estetismo raffinato, dell'intimismo crepuscolare e dell'irrazionalismo provocatorio delle dottrine decadentiste e simboliste. La sua opera parrebbe riflettere quindi, nell'ambito della prosa, i fremiti di rinnovamento che percorrono, in quegli stessi anni, la produzione lirica di poeti quali Eugénio de Castro (1869-1944), António Nobre (1867-1900) o Camilo Pessanha (1867-1926).

Tralasciando uno sporadico contributo giornalistico comparso il 25 gennaio 1885 sul numero unico della rivista scolastica *O Andaluz*, si possono far risalire gli albori dell'attività letteraria di Raul Brandão al 1888, anno in cui lo scrittore comincia a pubblicare (su *O Monitor* di Leça da Palmeira) alcuni dei racconti poi raccolti nel suo volume di esordio, oltre a frequentare per un breve periodo il Corso Superiore di Lettere, di lì a poco abbandonato per intraprendere la carriera militare. Alla fine degli anni '80, del resto, data anche il convivio intellettuale con António Nobre, Alberto de Oliveira e Justino de Montalvão, compagni di escursioni in barca a remi sulle acque del fiume Leça, così come la frequentazione del gruppo di giovani artisti e letterati portuensi che orbitava intorno ai tavoli del Café Camanho e di cui lo scrittore offrirà un incisivo ritratto in un brano delle sue memorie.⁴ È senz'altro utile, allora, gettare un rapido sguardo sul panorama letterario che fa da sfondo e accompagna le prime manifestazioni del talento brandoniano, un panorama segnato dall'emergere, sulla scena letteraria portoghese, di pubblicazioni periodiche e opere collettive in cui una letteratura che si auto-definisce «giovane» e «nuova» dà per la prima volta manifestazione della propria incipiente vitalità.

Gli albori di questa voga rinnovatrice si possono far risalire al febbraio del 1889, quando in seno all'ambiente studentesco di Coimbra fanno la loro apparizione due riviste gemelle e rivali che raggruppano attorno a sé alcune delle personalità più influenti della nuova generazione di scrittori e poeti. Una di queste, *Os Insubmissos*, ha, infatti, tra i suoi principali redattori Eugénio de Castro, Francisco Bastos e João de Meneses, mentre alla seconda, *Bohemia Nova*, sotto la direzione di Alberto de Oliveira (capo-redazione con lo pseudonimo di «Dr. Fausto») collaborano, tra gli altri: António Nobre, Alberto Osório de Castro, Agostinho Campos, Eugénio Sanches Gama, António Homem de Melo e il corrispondente da Parigi Xavier de Carvalho.

Tra i numerosi testi degni di interesse apparsi sulle pagine delle riviste sopracitate, possiamo proficuamente ricordare gli scritti di critica letteraria e di costume pubblicati da Alberto Osório de Castro (1868-1946) sul secondo, quarto e quinto numero di *Bohemia Nova*.⁵ In essi vengono infatti delineate le principali linee guida di un discorso estetico e ideologico che dagli animatori delle riviste sorte a Coimbra transiterà ai «nefelibatas» della *bohème* portuense, incontrando molteplici riverberi negli scritti giovanili dello stesso Brandão.

Riassumendo il contenuto di tali contributi si può dunque segnalare, innanzitutto, come secondo Osório de Castro l'epoca contemporanea risulti caratterizzata da una perniciosa e inarrestabile tendenza alla tristezza e alla melanconia: l'uomo moderno, perduto per sempre il fiducioso ottimismo che ha distinto altre epoche storiche (nella fattispecie l'antica Grecia) è ormai divenuto «um animal irremediavelmente triste». Gli scrittori e i poeti delle varie avanguardie estetiche finesecolari («a igreja simbolista, o mallarmismo, os poetas *misteriosos* como Rollinat, toda essa incomparável e bizarra poesia francesa que vem de Charles Baudelaire para cá») non farebbero dunque altro che avvertire in modo particolarmente acuto la nuova temperie spirituale associata alla dilagante ondata pessimista e si limiterebbero ad amplificare l'eco di «toda esta derrocada de velhas crenças, de velhas formas sociais, de arcaicos pontos de vista», associata all'emersione di un «pessimismo preciso, comovido mas sem retórica», controilanciato soltanto da una «vaga religiosidade búdica» appresa da Schopenhauer o dall'affermarsi di un sentimento di «piedade imensa e universal» desunto dal catechismo neoevangelico di Tolstoj.

⁴ «O Tio do Pinho» in Raul BRANDÃO, *Memórias, Tomo III, Vale de Josafat* (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 2000, pp. 129-132.

⁵ Alberto Osório de CASTRO, «De Paris» e «Crónica boémia» in *Bohemia Nova* n. 2 (15/02/1889), pp. 26-27 e pp. 28-29; «Crónica», *Ivi*, n. 4, (14/03/1889), pp. 49-50; «Palestra com o Dr. Topsisus», *Ivi*, n. 5, (22/03/1889), pp. 57-58. (Qualora i testi consultati impieghino, come in questo caso, norme ortografiche diverse da quelle attuali, abbiamo sempre provveduto ad attualizzarne la grafia).

Alla stessa scelta di uno stile volutamente difficile e artificioso non si direbbero, del resto, estranei gli effetti del peculiare clima psicologico sperimentato dai letterati della *fin de siècle*, figli di un tempo pragmatico e materialista in cui «o Público [...] torna-se *Yankee* e prático» e all'uomo di lettere non resta altra alternativa se non un aristocratico e sprezzante isolamento, congiunto alla sempre più acuta consapevolezza con cui esercita il proprio affinato magistero artistico. Così, per il collaboratore di *Bohemia Nova*: «Para muitos espíritos de este tempo *científico* o refúgio da Arte é uma absoluta necessidade, e como esses espíritos são dolorosamente complexos e agudos, finemente impressionáveis, a Arte que os salva deve de ser como eles requintada, atormentada, nevrótica e orgulhosa, aristocraticamente incompreensível para o vulgo».

Nella speculazione di Alberto Osório de Castro parrebbe dunque riflettersi la quintessenza dell'*esprit décadent* affermatosi in Francia grazie a opere quali *À Rebours* (1884) di J.K. Huysmans, *Le Crépuscule des dieux* (1884) di Elémir Bourges o *Les Complaintes* (1885) di Jules Laforgue e della cui diffusione negli ambienti letterari lusitani il giovane articolista può essere considerato uno dei più consapevoli pionieri, tanto da chiudere la «Crónica» apparsa sul quarto numero della rivista rivolgendo ai propri compagni di generazione l'esortazione ad approfittare del «radioso dilúvio de revistas decadentes, de poesias simbolistas, de novas teorias literárias», al fine di «iniciarmos corajosamente, entusiastamente uma Escola juvenil e forte que possa dar à arte portuguesa um “frémto novo”».

A distanza di un anno il proposito del collaboratore di *Bohemia Nova* parrebbe, di fatto, venire raccolto dall'*insubmisso* Eugénio de Castro (1869-1944), che con i suoi *Oaristos* (1890) riesce indubbiamente a trasmettere alle lettere lusitane almeno un sussulto di quel *frisson nouveau* diffuso dalle correnti estetiche originatesi al di là dei Pirenei. Non solo, a essere riprese nella prefazione anteposta alla raccolta poetica sono essenzialmente le stesse argomentazioni con cui Osório de Castro aveva sostenuto la necessità di un rinnovamento interno ai canoni estetici della letteratura nazionale. Così al firmatario della già citata «Crónica», che individua negli artisti di fine-secolo una sempre più netta presa di distanza dal «fruste e burguês Lugar Comum», pare fare eco il poeta degli *Oaristos* che afferma la propria estraneità ai «coçados e esmaiados *lugares comuns*» della tradizione lirica patria, tracciando una linea di demarcazione tra sé e coloro che considera: «Poetas suficientemente tímidos para temerem o vertiginoso correr do *expresso* da ORIGINALIDADE».⁶ Sarà così, per contrasto, una strenua e a dire il vero spesso sterile fuga dalla piattezza del linguaggio comune a caratterizzare la silloge poetica del 1890, profondamente influenzata dall'elitario e provocatorio culto dell'originalità che è caratteristico della poetica decadente e che viene così magistralmente sintetizzato da Remy de Gourmont in *Le Livre des Masques* (1896): «La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est d'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel; sa seule excuse est d'être original».⁷

Perseguendo l'obiettivo dell'originalità – o se si preferisce, come dice l'autore riprendendo la già accennata metafora ferroviaria: «preferindo um descarrilamento à secante expectativa de ficar eternamente parado na concorridíssima estação da VULGARIDADE» – Eugénio de Castro si rifà così esplicitamente, nel testo introduttivo alla raccolta di liriche, al nuovo linguaggio poetico sorto in seno alla Francia della Terza Repubblica («esse estilo chamado *decadente*»), per la cui definizione ricorre significativamente a un'ampia citazione della «Notice» anteposta da Théophile Gautier all'edizione postuma (1868) di *Les Fleurs du Mal*, laddove lo «style de *décadence*» dell'opera viene esaltato in virtù dell'ingegnosità e complessità di composizione, così come della ricchezza di sfumature, che, accostata a un'impeccabile esattezza lessicale, rende possibile l'unione, all'interno delle creazioni baudelairiane, della più rutilante opulenza descrittiva e della più raffinata sottigliezza formale. Questi, secondo l'autore della *Mademoiselle de Maupin*, sarebbero infatti gli attributi di un'arte giunta «à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations que vieillissent», un'arte, insomma, in cui il poeta di Coimbra ha ottime ragioni per

⁶ Eugénio de CASTRO, *Obras Poéticas*, Tomo I, Porto, Campo das Letras, 2001, pag. 57.

⁷ Remy de GOURMONT, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, pag. 13.

riconoscere la prefigurazione dei vettori tematici e stilistici dominanti al crepuscolo del XIX secolo.⁸

Lo stile innovativo inaugurato con la silloge degli *Oaristos* non manca così di amplificare l'eco della rivoluzione artistica iniziata l'anno precedente sulle riviste sorte nell'ambiente accademico della "Atene lusitana", la cui influenza inciderà prevalentemente, in un primo momento, sulla produzione lirica, mentre più lento e limitato sarà l'influsso dell'estetismo finesecolare sulla prosa letteraria, ancora vincolata, per lo più, a presupposti naturalistici o tardo-romantici. Nonostante ciò, già nel 1892, João Barreira (1866-1961) pubblica il volume anticipatore delle *Gouaches*, a cui Alberto de Oliveira (il «Dr. Fausto» di *Bohemia Nova*) dedica un interessante testo critico sulla *Revista de Portugal* diretta da Eça de Queirós.⁹ Dell'esordio letterario di Barreira il fautore del *neo-garrettismo* loda la «prosa diffusa e complicada, com infinitos estados intelectuais comprimidos dentro de cada palavra», ma lamenta, al tempo stesso, «o tom de artifício» inoculato nell'opera da «leituras recentes e preconceitos doentios de literatura», così come dall'abuso «do absinto de Baudelaire e dos Goncourt». Il testo di Oliveira si rivela dunque degno di nota non solo per l'acume con cui individua la preponderanza, nella prosa poetica delle *Gouaches*, di motivi quali quello della nevrosi o del misticismo, direttamente riconducibili al repertorio tematico del Decadentismo, ma anche perché, in linea con questo stesso versante dell'immaginario epocale, applica nell'analisi testuale un paradigma diagnostico e patologico che, sulla scia di Taine, Lombroso e Max Nordau, gode di particolare fortuna nel contesto dell'Europa finesecolare.

A questo proposito si può citare, quale ulteriore, interessante esempio della suddetta tendenza, uno scritto che data di quello stesso anno, per l'esattezza del 9 gennaio 1892, ed è dovuto questa volta al critico e scrittore di scuola naturalista Fialho de Almeida. Nel testo, poi raccolto nel quinto volume di *Os Gatos*, riportando la notizia del tentato suicidio di Guy de Maupassant (1850-1893), l'autore di *O País das Uvas* abbozza, infatti, un ritratto del narratore francese in cui risultano evidenti le tracce di una mitologia decadente del tutto affine a quella accennata, seppure con toni meno violenti, nel testo di Oliveira. Così tra i fattori che avrebbero cospirato a condurre il creatore di *Boule de Suif* sull'orlo della follia, il cronista annovera elementi ereditari, eccentriche perversioni sessuali e la dipendenza dalla morfina. Ciò che più interessa, tuttavia, è la parallela caratterizzazione qui fornita del codice stilistico che stava poco a poco conquistando una posizione egemonica all'interno del sistema letterario finesecolare e che, per il firmatario, era destinato, nell'ambito della narrativa, a soppiantare i meccanismi «lenti» propri del romanzo, a favore di un linguaggio denso, incisivo e visionario, in grado di tradurre «essa espécie de delírio agitante dos génios alcoólicos, tão bem iniciado para a arte em certas alucinações de Poe, Henri Heine, e Villiers de L'Isle-Adam». Fialho sembra, insomma, stabilire un diretto parallelismo tra la personalità di Maupassant, qui preso come rappresentante modello di una tipologia lombrosiana di uomo geniale affetto da tare morbose, e lo stile decadente in quegli anni in via d'affermazione, considerando tanto l'una quanto l'altro «uma expressão vital da época», riflesso «de todas as desfalências e saburras contemporâneas».

È in questo contesto che Raul Brandão, dopo aver preso le distanze da quanto scritto fino a quel momento con la «Nota» conclusiva di *Impressões e paisagens*, interviene in prima persona nel dibattito estetico iniziato sulle pagine di *Os Insubmissos* e *Bohemia Nova*, assumendo un ruolo di primo piano (probabilmente insieme a Júlio Brandão e a Justino de Montalvão) nella stesura collettiva del libello *Os Nephelibatas*, dato alle stampe tra la fine del 1891 e l'inizio dell'anno successivo, con l'obiettivo di far conoscere al grande pubblico i principali esponenti del cenacolo *bohemien* e decadente formatosi in quegli anni nella città di Porto.¹⁰

⁸ Eugénio de CASTRO, *Op. cit.*, pag. 57 e pp. 60-61; Théophile GAUTIER «Baudelaire» in André GUYAUX, *Baudelaire: un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2007, pag. 476.

⁹ Alberto de OLIVEIRA «Gouaches por João Barreira» in *Revista de Portugal* (dirigida por Eça de Queirós), Porto, vol. IV, 1892, pp. 682-686.

¹⁰ Il titolo dell'opuscolo, il cui significato è «coloro che camminano sulle nuvole», è tratto dall'espressione impiegata da Eugénio de Castro nel breve testo introduttivo delle sue *Horas* (1891): «Tal a obra que o Poeta concebeu longe dos bárbaros, cujos inscientes apupos, - al não é de esperar, - não lograrão desviá-lo do seu nobre e altivo desdém de nefelibata». Il termine, che il poeta di Coimbra desumeva dal *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs*

Tralasciando lo spirito ludico e irriverente con cui i redattori dell'opuscolo si divertono ad allestire la macabra scenografia che fa da sfondo alle riunioni del gruppo o a includere tra i membri del loro cenacolo personaggi di fantasia (K.Maurício, Raul Maria e lo stesso Luiz de Borja cui è attribuita la paternità del libello), risulta interessante rilevare l'emersione, in tale curioso testo, di alcune delle principali direttive che orientano il dibattito culturale di cui siamo venuti fino a ora delineando i contorni. È da segnalare, allora, la presenza di *Leitmotive* direttamente riconducibili a un immaginario e un approccio ideologico storicamente ben circoscrivibili, quali, ad esempio, il riferimento al «satanismo» e alla «nevrose esquisita» dei componenti del gruppo, l'ossessione della decadenza nazionale che porta a riconoscere nella situazione del Portogallo contemporaneo una «cavallhada [...] de políticos hidrocefalos e nulidades», il disprezzo aristocratico che spinge ad allontanarsi dal conformismo di una nuova epoca di barbarie «cuspindo em todas as hóstias consagradas dos ritos burgueses» e infine l'egotismo *maudit* e provocatorio con cui questi giovani letterati si auto-definiscono «Anarquistas das Letras, petroleiros do Ideal, desfraldando ao vento sobre os uivos e os apupos dos sebastianismos retóricos o estandarte de seda-branca da Arte Moderna».

Alcuni dei temi toccati nell'opuscolo collettivo, d'altra parte, verranno ripresi in proprio dal futuro autore di *Húmus*. È ad esempio il caso di un testo giornalistico apparso a breve distanza sulla già ricordata *Revista de Portugal*, in cui, con il pretesto di articolare un giudizio critico su *O Livro de Aglaïs* (1892), recentemente pubblicato da un altro membro del cenacolo *nefelibata*, Júlio Brandão,¹¹ si offre in realtà un'ampia veduta dell'orizzonte spirituale ed estetico in cui si inquadra l'esperienza creativa di tutta una generazione di letterati emergenti («os modernos»). A contraddistinguere i propri coetanei è, per Brandão, il comune eccesso di acume e spirito critico che li porta a una sorta di doloroso e maniacale sdoppiamento della personalità, nel cui ambito si consuma l'insanabile dissidio tra intelligenza e sentimento. Deriverebbe da ciò la predominanza, nella gioventù *fin de siècle*, di uno stato d'animo apatico e sfiduciato che il firmatario del testo accosta a immagini necrotiche e crepuscolari, osservando come la malattia morale e il malessere spirituale dei propri acutissimi e coltissimi contemporanei paiano annunciare «a morte da Humanidade pela nevrose».¹²

Osserviamo che quella ripresa in questa sede dallo scrittore lusitano è un'idea ormai entrata, in quegli anni, nel repertorio tematico del Decadentismo europeo e sviluppata, ad esempio, dal Paul Bourget di *Mensonges* (1887), il quale, come osserva Pierre Citti: «lie obstinément la “maladie” du “romantisme analytique” à la condition de l’“artiste moderne”»; il doit être un critique et un érudit, et,

décadents et symbolistes (1888), composto da Paul Adam sotto lo pseudonimo di Jacques Plowert, aveva preso a essere impiegato in senso soprattutto dispregiativo da parte di coloro che contrastavano il nuovo stile letterario e vide ben presto esteso il proprio utilizzo anche al di fuori di tale sfera, entrando ad esempio anche nel gergo politico del tempo. Vedi: Eugénio de CASTRO, *Op. cit.*, pag. 130. E cfr. Óscar LOPES, *Entre Fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pag. 62; José Carlos Seabra PEREIRA, «Introdução», in Raul BRANDÃO, / Júlio BRANDÃO, *A Noite de Natal (leitura introdução e notas por José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa, Casa da Moeda, 1981, pag. 11. Nell'opuscolo vengono menzionati come componenti del cenacolo: D.João de Castro, Raul Brandão, Alberto de Oliveira, Júlio Brandão, Just [sic] de Montalvão, António Nobre, H.Pereira da Cunha, Igo de Pinho e Celso Hermínio. Vengono anche espressi simpatia e apprezzamento verso altri «novos» quali Alberio Osório de Castro, João Barreira, Eduardo d'Artayett e Camilo Pessanha, mentre si considerano «mais afastados da nossa intuição d'Arte» Eugénio de Castro e Oliveira Soares. Vedi: Luiz de BORJA, *Os Nephelibatas (Fac-simile da 1ª edição, 1892)*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1992.

¹¹ Júlio Brandão (1869-1947), originario di Vila Nova de Famalicão, collaborò ripetutamente con l'autore di *Húmus*, oltre che all'opuscolo *Os Nephelibatas*, infatti, è da ricordare la compartecipazione nella stesura del volume *Vida de Santos* (1891), così come del dramma *A Noite de Natal* (rappresentata nel 1899) e di due testi giornalistici («As Bodas» e «O Baptizado») scritti a quattro mani per la rivista *Revista Ilustrada* e apparsi tra il 1891 e 1892. Nella sua ampia produzione letteraria le opere più meritevoli di attenzione sono probabilmente quelle della giovinezza, in particolare la novella di ispirazione naturalista *Farmácia Pires* (1892) e la citata silloge poetica di gusto simbolista *O Livro de Aglaïs*, apparsa quello stesso anno.

¹² Raul BRANDÃO «O Livro de Aglaïs por Júlio Brandão» in *Revista de Portugal*, Coimbra, vol. IV, 1892, pp. 813-816 (*apud* Raul BRANDÃO, *Paisagem com Figuras (Dispersos 1887-1930, Volume II)*, Porto, Ambar, 2006, pag. 126).

appliquant ses facultés à lui-même, il souffre *par état* d’«un dédoublement continuel»».¹³ Già nel 1882, d’altra parte, Georges Rodenbach aveva osservato, nelle sue *Notes sur le Pessimisme*, che l’intelligenza umana non era mai arrivata agli eccessi di complessità e ipersensibilità propri del suo tempo, riconoscendo nell’ «abus du cerveau» «la grande maladie» dell’epoca finesecolare, come poi farà, d’altra parte anche il Maupassant di *Sur l’eau* (1888). Le osservazioni dell’articolista della *Revista de Portugal* si possono quindi inquadrare in un ben determinato retaggio ideologico, nell’ambito del quale l’artista, come ricorda Jean Pierrot, è considerato vittima di un inevitabile sdoppiamento, in ragione di cui «se condamne à être déchiré entre une partie de lui-même que éprouve intensément, douloureusement même, toutes les impressions de la vie, et une autre qui les juge en observateur lucide et désabusé».¹⁴

D’altra parte, il riferimento ancora estemporaneo al movimento anarchico («Anarquistas, meus irmãos») lascia intravedere, già in questo testo esemplare della produzione giovanile brandoniana, l’apertura alla problematica sociale in cui il romanziere di Foz do Douro finirà per riconoscere, più avanti, il possibile antidoto allo sdegnoso e stereotipato solipsismo esibito nell’opuscolo *Os Nephelibatas* e nel resto dell’articolo dedicato al *Livro de Aglaïs*. Un’analisi che si estendesse ai testi giornalistici che lo scrittore destina negli anni compresi tra il 1893 e il 1896 a pubblicazioni periodiche quali il *Correio da Manhã* o la *Revista d’Hoje* da lui stesso diretta, porterebbe di fatto a riconoscere nella parabola descritta dalla sua concezione estetica e ideologica una realizzazione individuale del percorso evolutivo che Pierre Citti considera comune a un gran numero di scrittori vissuti nella stessa epoca del creatore di *Os Pobres* (tra gli altri: Maurice Barrès, André Gide o Charles Péguy) e che in modo analogo riflettono nei loro scritti la transizione «de l’ère d’originalité à l’ère de responsabilité».¹⁵ Pur senza trascurare l’interesse implicito in un simile percorso di ricerca – seguito, per altro, già da vari studiosi (tra tutti Vítor Viçoso) – la nostra analisi si concentrerà ora, tuttavia, su uno studio dettagliato e approfondito dell’opera narrativa lasciataci dal romanziere portoghese, in modo da poter comprendere più a fondo non solo ciò che lo lega al retroterra letterario e ideologico del suo tempo, ma anche ciò che lo contraddistingue e lo individualizza come artista e fa sì che ancora oggi i suoi racconti e i suoi romanzi costituiscano una sicura fonte di stimolo intellettuale e piacere estetico.

Occorre, tuttavia, ammettere che, pur essendo giustificata da un preciso intento esegetico, la scelta di concedere un’attenzione esclusiva alla narrativa brandoniana, ha anche la (dolorosa) conseguenza di escludere dall’ambito del presente studio, non solo la sua produzione di più breve respiro, dispersa in giornali e riviste, ma anche ad esempio, la sua intrigante opera drammatica, raccolta in un volume di *Teatro* nel 1923. Con identico rammarico non potremo che riservare una rapida menzione ai quaderni di viaggio dedicati alla costa portoghese e alle isole atlantiche, in cui a essere abbozzate sono mirabili marine impressioniste, fianco a fianco con toccanti ritratti umani. Ci limiteremo ad osservare, infatti, che, se a prevalere nelle opere di invenzione narrativa è il polo oscuro della sensibilità brandoniana, quello degli incubi tratteggiati a chiaroscuro, delle nevrosi contorte e allucinate, del serrato e angosciante “dialogo col fantasma”, ciò che emerge dagli appunti raccolti esplorando i litorali occidentali della Penisola Iberica e gli arcipelaghi di Madeira e delle Azzorre può essere considerata, invece, l’espressione del versante più aereo e solare di una ricca natura umana e poetica. Nelle pagine di *Os Pescadores* (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926), il meditabondo decifratore di enigmi esistenziali cede così il passo al pittore apollineo delle onde chiare e azzurre, dei lidi dorati, degli inattesi sprazzi di sole.

Le linee generali di questi vivissimi affreschi saranno poi riprese nel libro per ragazzi *Portugal Pequeno* (1930), scritto a quattro mani con la moglie Maria Angelina, sebbene, per ovvie esigenze di genere, l’immagine dello spazio nazionale risulti qui trasfigurata a favore di toni che inclinano verso il meraviglioso e il fiabesco. A livello di progetto non manca neppure la possibile conclusione di questo percorso, ovvero la spedizione verso le colonie ultramarine, fantasioso proposito che

¹³ Pierre CITTI, *Contre la décadence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, pag. 58.

¹⁴ Jean PIERROT, *Op. cit.*, pag. 67.

¹⁵ Pierre CITTI, *Op. cit.*, pag. 56.

accompagnerà, fino all'ultimo, il grande prosatore. Il sogno della vecchiaia resta, tuttavia, incompiuto. Nella notte tra il 4 e il 5 dicembre del '30, infatti, un letale aneurisma recide bruscamente il tracciato dei cammini già intrapresi e di quelli soltanto vagheggiati, risparmiando tuttavia il solco di un itinerario limpido e profondamente umano, descritto in sessantatre anni di vita e quattro decenni di scrittura indocile e rinnovatrice.

Preziosa testimonianza di tale parabola esistenziale e artistica, le vivaci e piacevolissime memorie dello scrittore sono degne di figurare tra le sue cose migliori. I tre volumi che le compongono, pubblicati nel corso di circa quindici anni (1919 – 1925 – 1933), non si limitano a riflettere il continuo dialogo con gli onnipresenti fantasmi interiori, ma offrono anche la preziosa testimonianza di uno spettatore d'eccezione, che assiste con attenzione e profonda partecipazione agli eventi, piccoli e grandi, che marciano la propria epoca. I ricordi infantili si alternano qui alla rievocazione di illustri figure letterarie, le voci di corridoio al clamore dei grandi sconvolgimenti storici.

L'ossessione del passato, onnipresente fin dai suoi primi sforzi narrativi – e trasfigurata poeticamente in *Húmus* dal motivo del “ritorno dei morti” – s'acuisce quindi nella produzione memorialistica della maturità, dopo aver contribuito, in precedenza, alla genesi di due opere curiose come *El-Rei Junot* (1912) e *A Conspiração de 1817* (1914), volte, negli anni immediatamente successivi all'instaurazione della Repubblica Portoghese, alla riscoperta della fase storica che aveva segnato la nascita della monarchia costituzionale. A fare da contrappunto a queste rievocazioni d'ampio respiro, imperniate sulle figure di grandi personalità storiche, interviene quindi, nell'imminenza del decennio successivo, la cronaca recente e per lo più spicciola contenuta nelle *Memórias*, in cui a essere accatastata negli scaffali del ricordo, è, come indica l'autore, «la spazzatura della storia» («o lixo da história»).

Vissuto in un'epoca segnata da una generalizzata crisi dei modelli culturali e socio-economici, costellata, per di più, da eventi che ebbero un impatto traumatico sulla già instabile situazione politica del Portogallo (l'Ultimatum britannico del 1890, il Regicidio del 1908, la Rivoluzione Repubblicana del 1910, il colpo di Stato militare del 28 maggio 1926), Raul Brandão riflette, dunque, in tutte le suddette opere, una visione del mondo che dal profondo radicamento nella propria epoca evolve verso una precoce apertura a problematiche ideologiche e artistiche che, ad ottant'anni dalla sua scomparsa, non si fatica a considerare ancora attuali e stimolanti. Se di tutta l'accattivante produzione già ricordata l'impostazione data al nostro lavoro non permetterà, allora, di definire dettagliatamente la fisionomia e i contorni, essa rimarrà, comunque, un riferimento da tenere costantemente presente e di cui non mancheremo di ricordarci attraverso un percorso che, pur teso all'interpretazione dell'opera principale della sua maturità umana e artistica, prenderà tuttavia le mosse dalle sue prime, ancora timide ed esitanti, prove di narratore.

***Impressões e paisagens* (1890): incertezze e presagi di un esordio**

Impressões e paisagens è l'opera con cui Brandão fa il proprio ingresso nella letteratura del proprio Paese.¹⁶ I quindici episodi narrativi che costituiscono la raccolta si possono ricondurre, con un'unica eccezione (*A Primavera*), a due fondamentali direttrici d'ispirazione. A un primo e più nutrito gruppo appartengono i testi in cui a essere oggetto della rappresentazione letteraria è un quadro idilliaco del mondo rurale, dipinto con i toni delicati di una vibrante nostalgia, ravvivati tutt'al più da un'ironia faceta e bonaria. Differentemente da quanto accadrà con le cronache di viaggio della maturità, si avverte qui l'allestimento di scenari artificiali e il movimentarsi un po' meccanico di tipi filtrati dalle pagine di altri scrittori, in modo particolare del realista Eça de Queirós e di alcuni suoi predecessori romantici, come Camilo Castelo Branco e, forse ancor di più, Júlio Dinis.¹⁷ Mettendosi alla prova con un filone di narrativa d'ambito agreste che troverà l'anno

¹⁶ Faccio riferimento a: Raul BRANDÃO, *Impressões e paisagens*, Lisboa, Vega, s/d. Un interessante lettura critica dell'opera in: Maria João REYNAUD, «Sobre *Impressões e Paisagens*» in *Sentido Literal*, Porto, Campo das Letras, 2004, pag. 38.

¹⁷ Il romanziere portoghese è esplicitamente citato nel racconto *Presente de fruta*.

successivo la propria espressione paradigmatica nei «contos e baladas» riuniti da Trindade Coelho (1861-1908) sotto il titolo di *Os meus Amores* (1891), Brandão ne ricava per lo più piccoli aneddoti sagaci (*Os Pêsegos, Boa Pinga!, A Ama*) o acquarelli tanto incantevoli quanto carenti di sviluppo narrativo (*Uma História singela, Presente de fruta, Que Súcia!*). Tra questi ammanierati esercizi di stile¹⁸ è forse solo *A Pimpinela* a testimoniare la volontà d'impiegare gli elementi canonici dello schizzo bucolico all'interno di una trama pienamente elaborata. Per la loro affinità stilistica possiamo considerare appartenenti a questa categoria anche *Um Marinheiro* e *No Mar*, in cui, com'è prevedibile, allo scenario campestre viene sostituito quello costiero e marittimo, a testimonianza di come questo mondo fosse già caro a quello che ne sarà più tardi l'insuperato cronista.

I primi tre esemplari che possiamo affiliare alla seconda serie (*A Herança, A Leonarda* e *A Ceifeira*) offrono, rispetto ai precedenti, uno scorcio diametralmente opposto sul mondo dei campi, che in essi si caratterizza come il regno della più feroce e animalesca impulsività, con un inevitabile scivolamento verso toni forti e tinte fosche. È evidente che i parametri estetici di questi tentativi non sono più quelli del sottile umorismo queirosiano, né tanto meno quelli del romanticismo idealizzante di Júlio Dinis. Riflettendo la momentanea attrazione esercita sullo scrittore dal Naturalismo, queste storie cupe e sanguinolente paiono infatti rifletterne, più che la nobile aspirazione allo studio scientifico e sperimentale della società umana, il gusto un po' morboso per le patologie psichiche, il degrado umano e sociale, le perversioni sessuali. L'alentejano Fialho de Almeida (1857-1911), a cui va la dedica di *A Leonarda*, è con ogni probabilità il principale ispiratore di queste narrazioni ai limiti del Decadentismo, in cui lo scrittore dà le prime prove di quella che si rivelerà una costante predilezione per il grottesco e la violenza espressionista delle descrizioni. Non sarà del tutto azzardato parlare di espressionismo anche a proposito di *O Homem do cancro* e *A Maria Trolha*, racconti in cui l'ambientazione urbana permette all'autore di cimentarsi per la prima volta con ambienti e tipi che verranno ripresi ed elaborati nelle sue opere di più ampio respiro, in particolar modo *Os Pobres*. Da queste premesse risulta già evidente che le prove radunate in quest'ultimo insieme sono quelle più significative per gli sviluppi della successiva produzione narrativa, mentre il timido impressionismo del primo gruppo di scritti intrattiene, semmai, una relazione più stretta con la ventura prosa di paesaggi e memorie.

Il racconto d'apertura, *A Pimpinela*, rappresenta la realizzazione esemplare dell'impressionismo campestre a cui allude il titolo della raccolta e che di questa costituisce, come s'è visto, una delle due anime complementari. La vicenda dell'abate lascivo che seduce l'ingenua e avvenente protagonista, infatti, lungi dall'assumere i risvolti tragici del proprio modello queirosiano (*O Crime do padre Amaro*; 1875), si risolve piuttosto nell'esaltazione di un ambiente naturale trasudante appagamento e soddisfazione, che fa da complice scenario alle esistenze pletoriche dei personaggi, votate a una felicità sazia e sonnecchiante.¹⁹ In tale ambito, l'accostamento, a più riprese ribadito, tra piaceri del letto e della tavola, tra corpo femminile e vegetazione fruttifera, tra voracità carnale e appetito *tout court*, rendendo rarefatti gli stessi confini tra la voluttà dei personaggi e quella della natura che li circonda, convoglia il paesaggio umano e naturale in un identico quadro di panica sensualità. Si pensi alla similitudine tra la bocca di Pimpinella e un melograno spaccato, a cui si aggiungono quella tra i suoi denti e delle ciliegie, tra il suo profumo e l'afrore di mele e pere, oppure alla minuziosa descrizione della ghiotta libagione a base di albicocche, vino e confetture che fa da contorno al primo incontro amoroso tra il religioso e la sua giovane preda.

Il motivo dei frutti di una natura ubertosa assurti a simbolo del carattere pan-erotico della vita rustica è dominante, d'altra parte, anche in due testi come *Uma História singela* e *Presente de fruta*,

¹⁸ Cfr. Álvaro Manuel MACHADO, *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1984, pag. 53.

¹⁹ In un articolo di tre anni successivo Brandão scrive: «Há pouco tempo ainda eu propunha aos Novos irem ser abades, para Amarante, para Lamego, e para todo esse Minho cheio de moças e de encantos. É que nunca para mim houve vida tão linda como a de ser abade minhoto, ter presentes pelas festas, viver num paçal dourado pelo sol, que uma ama de berço, trigueira e fresca alegrasse»; Raul BRANDÃO, «Abades» in *Correio da manhã*, 27 Gennaio 1893.

in cui la valenza ambigua dell'omaggio di frutta cela invariabilmente un malizioso sottinteso sessuale. Ritroviamo l'immagine del frutto anche in *Os Pêssegos*, storia di un goloso notabile di provincia che pregusta per giorni il delizioso sapore di tre gigantesche pesche cresciute nel proprio orto, mentre aspetta che arrivino a perfetta maturazione. Grande è per lui la disdetta quando, risolto finalmente a provarne il sapore, si accorge che i frutti sono stati rubati. Qualcosa di simile sperimenta il signor Lima del racconto *Que Súcia!*, vedendosi scappare sotto il naso il nugolo di uccellini che aveva rinchiuso in gabbia con l'idea di mangiarli insieme a un buon piatto di riso. Questi piccoli aneddoti, dallo sviluppo narrativo assai modesto – di cui il primo, *Os Pêssegos* offrirà lo spunto per alcuni passaggi del libro per l'infanzia che lo scrittore redigerà con la moglie – non sembrano avere altro valore se non quello di esortare con grazia e delicatezza all'immediato e amorale godimento delle gioie della vita.

Altrettanto modesti i due testi che, all'interno di questo primo raggruppamento, si contraddistinguono per una più spiccata ricerca di effetti comici (*Boa Pinga!* e *A ama*), mentre i due racconti d'ambientazione marinairesca (*Um Marinheiro* e *No Mar*), prediligendo un ambito umano e sociale che era familiare all'autore fin dall'infanzia trascorsa a Foz do Douro, risultano essere quelli in cui l'autore si avvicina con più decisione e con migliori esiti alla tecnica descrittiva impressionista di cui darà mirabili esempi in *Os Pescadores*.

I restanti racconti della silloge non possono vantare l'omologia d'ambientazione che contraddistingue gli esemplari finora analizzati, nei quali, a parte quelli d'ambito piscatorio, non si fatica a riconoscere la giustapposizione dei diversi tasselli di un unico grande affresco di vita campestre. In effetti, le novelle che preannunciano la tensione espressionistica che riverbera nella successiva narrativa brandoniana si dividono tra vividi e truculenti bozzetti d'ambiente rurale (*A Herança*, *A Leonarda* e *A Ceifeira*) e vicende che aprono squarci visionari e notturni sui bassifondi della grande metropoli (*O Homem do cancro* e *A Maria Trolha*).

Relativamente ai primi tre racconti si può notare come il baricentro dell'interesse narrativo graviti soprattutto intorno all'avvincente ritratto delle rispettive protagoniste. Se la Leonarda dell'omonimo racconto pare, infatti, oscuramente predestinata al ruolo sacrificale della vittima innocente (dapprima dell'oblio e del tradimento dell'uomo amato, poi dell'aggressione del fratello di questi, infermo di mente), l'Ana di *A Herança* e l'anonima mietitrice di *A Cefeira* condividono, invece, una natura indomita, passionale e determinata, espressa, nel primo caso, dalla violenta smania di vendetta e riscatto che spinge la donna all'omicidio di chi l'ha esclusa dal proprio testamento, e riflessa, nel secondo, dall'indole libera e trasgressiva che porta la smaliziata bracciante a concedersi, per convenienza o per diletto, a diversi uomini, causando la disperazione e il tormento del suo geloso amante cittadino. L'atmosfera di bacchica sensualità che caratterizza alcuni esemplari della silloge fondamentalmente estranei alle tinte forti dell'espressionismo (si pensi a *Pimpinela*) si sposa qui a una pronunciata insistenza sulle perversioni sessuali insolite e aberranti, con episodi di sadismo, *voyeurismo* e necrofilia.

I racconti *O Homem do cancro* e *A Maria Trolha* adottano anch'essi un'estetica espressionista che li avvicina ai tre testi sopra citati, ma trasferiscono l'ambientazione delle vicende narrate in un contesto urbano marginale e degradato. Al mondo prevalentemente diurno, anche se, come si è visto, non sempre solare, della campagna, subentrano qui le atmosfere inquietanti della città notturna, che ritroveremo in *História dum Palhaço* e che saranno assolutamente predominanti in *Os Pobres*, romanzi di cui questi due episodi narrativi costituiscono il diretto antecedente.

Nel dettaglio, *O Homem do cancro* annuncia già dal titolo la messa a fuoco di un ambito tematico in cui s'incrociano i vettori del patologico, del nosografico e del rivoltante. *L'incipit* non smentisce tali premesse, introducendo uno scenario angoscioso e allucinato, in cui lo squallido ambiente di una camerata d'ospedale traspare attraverso gli incubi deliranti di un giovane degente. È questo il personaggio intorno a cui si svolge l'*iter* diegetico del testo, sebbene, fin dalle prime battute, faccia la propria inquietante apparizione anche un mostruoso antagonista, ovvero l'«uomo del cancro» del titolo, ricoverato nel letto adiacente a quello del ragazzo. Il giovane malato riceve un giorno la visita della madre, venuta a trovarlo dal loro villaggio agreste, che reca in dono alcuni frutti e lo affida a

una giovane infermiera, in cui ha riconosciuto la figlia di una propria compaesana. Grazie alle amorevoli cure della ragazza, che ha un debole per il coetaneo convalescente, egli rinvigorisce di giorno in giorno e tutta la vicenda sembra incamminarsi senza ostacoli sui binari di un prevedibile lieto fine. Tuttavia, l'uomo del cancro, a cui restano poche ore di vita, divorato dall'invidia verso il giovane vezzeggiato e coccolato, decide di trascinarlo con sé nell'oscuro reame della morte e, piombatogli addosso nottetempo, lo strangola. Il mattino successivo, i loro corpi senza vita vengono ritrovati stretti in un mortale abbraccio. L'apice espressionista del racconto, toccato in modo convincente, sul piano narrativo, dal duplice decesso dell'assassino e della propria vittima, scade invece, a livello descrittivo, in una compiaciuta accumulazione di dettagli stomachevoli, come quello dell'orribile bacio mortifero che l'uomo del cancro dà allo sventurato giovane, mentre dal suo viso si distaccano pezzi di carne putrida.

A *Maria Trolha* ha la peculiarità di stabilire un'interessante relazione intertestuale con gli esemplari narrativi che, all'interno della stessa silloge, risultano ispirati dalla rievocazione idilliaca della vita rurale. Infatti l'ambiente della campagna è qui efficacemente richiamato attraverso il filtro dei ricordi della giovane, facendo da contrasto con lo squallore dello scenario urbano circostante, in ottemperanza a un procedimento abbozzato anche in *O Homem do cancro* e poi ripreso nel contributo giornalistico *Vivo ainda!...*, comparso l'anno successivo.²⁰ Per il resto, l'ambientazione cittadina in cui spiccano soprattutto squarci di ospedali, camere mortuarie, cimiteri, postriboli e taverne malfamate risente in maniera decisiva del modello fornito da Fialho de Almeida con racconti a metà strada tra Naturalismo e Decadentismo quali *A Ruiva* (1881) o *Três Cadáveres* (1893), di cui il testo di Brandão riecheggia sommariamente anche il *plot*, incentrato in tutti e tre i casi su di una fanciulla sprofondata nella miseria e nel degrado dalle conseguenze di una relazione illecita.

L'influenza dell'autore di *Os Gatos*, d'altronde, non è limitata alla *Maria Trolha* e parrebbe esercitarsi anche piuttosto palesemente sui già citati testi che, accomunati a quest'ultimo dalla comune propensione espressionista, scelgono tuttavia un teatro d'azione d'ambito rurale, di modo che a riflettersi qui risulti essere soprattutto il paesaggista ispirato dalla campagna alentejana che dà le sue migliori prove in *O País das uvas* (1893). Va tuttavia osservato come, avvicinandosi all'astro potenzialmente abbacinante di Fialho de Almeida, Raul Brandão ne abbia saputo riconoscere, al di sotto degli occasionali smalti parnassiani e delle ammanierate acrobazie lessicali, l'elemento di contorsione e iperbole espressionista che costituisce uno dei filoni più innovativi della sua produzione narrativa, e da qui abbia poi iniziato, fin dalla sua opera di esordio, un paziente e costante lavoro di assimilazione e modulazione, immettendosi nel percorso che lo porterà, attraverso varie tappe intermedie, a raggiungere con *Húmus* il traguardo di una scrittura in grado di sorprendere ancora oggi per la propria carica innovativa e anticipatrice, al di fuori di schemi e modelli epocali.

***História dum Palhaço* (1896): l'acrobazia di un letterato decadente**

Un'importante tappa nel percorso che dal manierismo un po' inconsistente delle sue prime prove condurrà Brandão all'assoluta originalità del suo *magnum opus* è rappresentata dal romanzo che, ventottenne, questi pubblica a Lisbona nel gennaio 1896, per i tipi della «Livreria de António Maria Pereira», ovvero: *História dum Palhaço* (*A Vida e o Diário de K. Maurício*).²¹ Se a emergere nel

²⁰ Il racconto *Vivo ainda!...* apparve in *Revista Ilustrada* del 15/01/1891. La vicenda qui narrata (un individuo affetto da catalessia che, creduto morto, assiste al suo stesso funerale) vanta, con qualche leggera variante, un'ampia tradizione nella letteratura fantastica, da *The premature Burial* (1844) di Edgar Allan Poe a *Il Sogno di un uomo ridicolo* (1877) di Dostoevskij, da *La Mort de Olivier Bécaille* (1879) di Émile Zola a *Parole di un morto* (1916) di Federico Tozzi.

²¹ L'edizione di riferimento è: Raul BRANDÃO, *História dum Palhaço* (*A Vida e o Diário de K. Maurício*) / *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (edição de Maria João Reynaud), Lisboa, Relógio d'Água, 2005; le citazioni saranno seguite dal semplice riferimento al numero di pagina, inserito tra parentesi nel corpo del testo. Nell'opera confluiscono, in modo integrale o parziale, con modifiche più o meno significative, numerosi testi precedentemente pubblicati dall'autore su riviste e giornali, tra cui si possono ricordare quelli apparsi nella rubrica «Sextas-feiras» del

testo risulta essere, a partire dal titolo bifronte, la problematica coesistenza di due protagonisti, il Pagliaccio e K. Maurício, che si disputano il baricentro dell'attenzione, non mancano qui, tuttavia, gli elementi in grado di conferire una certa coesione al continuo biforcarsi degli sviluppi diegetici, a partire dal rapporto allusivo e speculare che si crea tra i diversi piani narrativi che l'autore interseca, intreccia o più spesso incastona uni negli altri.

Raul Brandão si presenta, ad esempio, come il semplice curatore della pubblicazione di alcune carte («papéis») lasciate da un autore fittizio, il suicida K. Maurício: tra di esse vi è l'episodio circense a cui allude il titolo (che ha, peraltro, un chiaro valore metonimico, facendo contemporaneamente riferimento alla sfortunata vicenda del Pagliaccio che occupa un importante segmento testuale, e alle peripezie del letterato suicida in cui essa s'inserisce). È quindi un articolato gioco di specchi, secondo il gusto decadente per tematiche come il riflesso e il doppio, quello costituito dalla struttura a scatole cinesi del testo, attraverso cui il soggetto enunciatore a un tempo si cela e si rivela attraverso il ricorso a una successiva serie di maschere. Allo sdoppiamento tra il narratore e il suo *alter ego* fittizio fa seguito, infatti, il rapporto speculare tra la storia di K. Maurício e quella del Pagliaccio, fino a che la ripetizione dello stesso schema tocca il parossismo quando la stessa infelice esperienza amorosa del Pagliaccio si riflette nelle analoghe sventure dell'anonimo *clown* «sofredores».

Non stupirà, quindi, che uno dei più fertili *Leitmotive* della letteratura fantastica, quello del *doppelgänger*, a cui sembra alludere tale fitto intreccio di corrispondenze, faccia esplicitamente apparizione in alcuni brevi frammenti dell'immaginario diario di K. Maurício, come quello laddove viene descritto un incubo in cui, pietrificato nel mezzo di un landa tenebrosa, egli assiste all'avvicinarsi di uno spaventoso *revenant* che si rivela poi avere le sue stesse fattezze. È proprio questo riconoscimento che dà al curioso episodio narrativo il valore di una parziale *mise en abyme* dell'intero testo, capace di rappresentare emblematicamente il moltiplicarsi di riflessi a cui è soggetta l'enunciazione. Si noti che nel sogno l'atmosfera funerea è creata tanto dall'immobilità marmorea a cui è costretto il narratore quanto dal sinistro aspetto dell'uomo a cavallo, così come attraverso le pagine del libro il tema del suicidio si biforca nelle storie parallele di K. Maurício e del Pagliaccio e le sofferenze amorose di quest'ultimo si ripetono in quelle di un secondo *clown*. Si ha così l'impressione che ogni vicenda esistenziale narrata nello scritto sia posta davanti a una superficie riflettente (e deformante), di modo che, mentre si compie, assista anche al suo stesso compiersi: la tragedia del letterato suicida si specchia nell'opera che egli ha scritto e la sua *impasse* esistenziale viene amplificata e resa spettacolare dalle tragicomiche mascherate di cui è protagonista il Pagliaccio.²²

L'accostamento tra letterato e *clown* è, peraltro, assai diffuso nella letteratura e nell'arte coeva, sintomo di quel rovesciamento di prospettive in ragione di cui, come nota Claude Abastado: «la figure du Poète, exaltée jusqu'au paroxysme, devient un masque de dérision. À la procession de héros succède un cortège de carnaval».²³ In tale ambito, una serie di indizi sapientemente disseminati all'interno dell'opera rivela così lo scopo di rendere piuttosto vaghi i confini che dovrebbero separare K. Maurício, l'immaginario artefice della *Storia di un Pagliaccio*, dalla sua

Correio da Manhã, ovvero: «Excerto dum diário» (1 febbraio 1895); «O palhaço» (8 febbraio 1895); «A forca» (22 febbraio 1895); «Cartas de K. Maurício» (15 marzo 1895); «Deos» (11 maggio 1895); «A cidade: Palavras do Pita» (4 febbraio 1896). Gli articoli «A forca» e «Deos» diventeranno due dei racconti sciolti inclusi nella parte conclusiva del testo, rispettivamente «O Mistério da Árvore» e «A Voluptuosidade e o Amor». Altrettanto importanti i testi apparsi nei primi tre numeri della *Revista d'Hoje*, ovvero i frammenti del «Diário de K. Maurício» apparsi nei numeri 1 (15 dicembre 1894) e 2 (7 gennaio 1895), e il brano «Felicidade & Pita», del terzo numero (23 gennaio 1895).

²² Nel frammento narrativo che ha per titolo «Espera!...» il tema del doppio è riproposto in un'immagine iperbolica che sintetizza le fantasie persecutorie del narratore. Cfr. «Nos meus sonhos mutilados e aflitivos era apontado por uma turba enlameada – e todos tinham as minhas feições – que me berrava com rancor: – Foste tu! foste tu!»; Raul BRANDÃO, *História dum Palhaço*, pag. 154.

²³ Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écritures*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1979, pag. 26. In modo simile E.Lourenço sostiene che: «Entre Antero e Sá-Carneiro a Vida, a grande, a pequena, a simples vida, virara Circo e o poeta Clown» in Eduardo LOURENÇO, «Suicidária Modernidade» in *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 117/118, Setembro-Dezembro 1990, pag. 9.

supposta creatura. Le peripezie di entrambi sono infatti, emblematicamente, narrate con la stessa insistenza sull'aspetto ridicolo e farsesco, mentre, nel brano che introduce la pagine del diario di K.Maurício, il loro presunto autore viene esplicitamente paragonato a un *clown*. Infine, una bizzarra vicenda che ha per protagonista un pagliaccio viene interpolata alle sue riflessioni, anticipando l'ambientazione circense presente nella seconda parte del testo (Cfr. p. 55, 41 e 66-69). L'artista e il *clown* condividono, d'altronde, il destino di creature poste ai margini di una società dove il denaro, l'Oro da cui è ossessionato il cinico personaggio di Pita, risulta essere l'unico vero valore. Lo scenario per le loro parallele e disperate solitudini è così uno spazio urbano in cui si sono smarriti i legami di solidarietà tra uomo e uomo, un luogo abitato da un'anonima e ostile *moltitudine* che sembra pronta a riservare all'uno e all'altro lo stesso disprezzo e la stessa risata di scherno.

Nella *História dum Palhaço* è infatti evidente il parallelismo tra il Pagliaccio costretto a inscenare come se fosse una finzione la propria reale passione amorosa, per divertire chi assiste allo spettacolo, e K. Maurício, del quale si dice che «em noites de desespero, fazia literatura da sua dor para se esquecer» (p. 55). D'altra parte il letterato e l'artista circense rivelano, all'interno del testo, lo stesso rapporto conflittuale con il pubblico, indicato come una «multidão» sarcastica e ostile, al cui avido voyeurismo rispondono o con l'indifferenza glaciale del *clown* assorto nello svolgimento del proprio numero (Cfr. p. 110) o con il provocatorio esibizionismo di chi sceglie di *fare letteratura del proprio dolore*, un atteggiamento ben espresso nelle righe con cui il narratore introduce il Diario dello scrittore suicida.

Fica-me sempre esta impressão ao acabar de o ler: que um desvairado arrancou a alma, por não poder com ela, e a estatelou diante do público, e, materializada, eu a vejo dolorida, a palpitar, com vestígios de ideias, acanhada e tímida, com nódoas em carne viva e gangrenas de ódios e de invejas...

E atirou com ela à cara da Multidão... (p. 56)

In questo passaggio i verbi *estatar* («stendere a terra») e *atirar* («scagliare») sintetizzano abilmente la posa con cui l'artista si mette in relazione con chi recepisce la sua opera. Rivelare la propria interiorità attraverso la scrittura parrebbe, infatti, da un lato, una provocazione alla compassata *audience* borghese, espressa dal verbo *atirar*, in cui sembra di riconoscere un'anticipazione di quella che sarà la postura delle avanguardie primo-novecentesche, mentre l'espressione *estatar* rivela un certo senso di umiliazione, di abbassamento, impliciti nel dirsi, richiamando allo stesso tempo il gesto di chi scrive o dipinge e quello del venditore ambulante che stende al suolo la propria mercanzia.²⁴ Ci si avvicina, quindi, all'idea di una commercializzazione, se non prostituzione, dell'arte, che già Baudelaire aveva brillantemente descritto nella sua *muse vénale*, prendendone a emblema, non a caso, la figura del saltimbanco: «Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas / Et ton rire trempé de pleurs qu'on voit pas, / Pour faire épanouir la rate du vulgaire».²⁵

Collocandosi in un'ideale linea genealogica che lo collega alle *Odes funambulesques* (1857) di Banville, ai *Pierrots* di Laforgue e Verlaine, o al romantico *Bobo* del proprio connazionale Alexandre Herculano, Raul Brandão sembra quindi aderire, al tramonto del secolo XIX, alla

²⁴ Cfr. *História dum Palhaço*, pag. 42: «Na vida, na literatura, na amizade, a mentira *se estatela*, a ponto de ser necessária toda uma ciência para decifrar a alma – a psicologia» e «E era também que ele construía a mulher que se vende, como uma criatura cuja ciência da vida apavora, pois que tem diante de si o homem, quando ele se esquece e mostra os seus vícios, como um doente *os estatela* num banco de hospital...» (qui e oltre il corsivo è nostro). Il verbo ricorre anche nel supplemento del Gennaio 1895 alla *Revista d'Hoje* in cui lo scrittore parla con ammirazione della pittura di Columbano: «Não é a cópia banal e colorida do modelo: é toda a alma que ele conseguiu arrancar-lhe e *estatar* na tela» (Apud Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 97). A proposito di questo testo V. Viçoso nota che: «O verbo «estatar», comum na caracterização dos dois actos estéticos (a escrita e a pintura), marca essa projecção do interior para o exterior: o retrato (Columbano) e o auto-retrato (K.Maurício)» (Ivi, pag. 98).

²⁵ «La muse vénale» in: Charles BAUDELAIRE, *I Fiori del Male*, a cura di Carlo Muscetta, Firenze, Olschki, 2005, pag. 51.

mitologia letteraria del mondo buffonesco e circense,²⁶ al cui supporto, come si è visto, interviene quel peculiare fenomeno per cui, come indica Jean Starobinski: «A partire dal romanticismo [...] il buffone, il saltimbanco e il clown sono divenuti le immagini iperboliche e volontariamente *deformanti* che agli artisti piacque dare di sé stessi e della condizione dell'arte».²⁷ Una simile trasfigurazione grottesca della propria auto-rappresentazione sfocia, d'altra parte, nelle pagine di Raul Brandão soprattutto attraverso la mediazione privilegiata del poeta di *Fleurs du mal*.

Se si prende, ad esempio, una delle suggestive prose poetiche de *Lo Spleen di Parigi, Il vecchio saltimbanco*, non si può non rilevarne la pronunciata somiglianza con il già menzionato frammento di narrazione circense interpolato alle riflessioni di K. Maurício (pp. 66-69).²⁸ Entrambi i testi, infatti, hanno per oggetto l'artista di strada ormai invecchiato e immiserito, la cui presenza, ormai inabile a suscitare riso e buon umore, provoca al contrario compassione e tristezza, creando quel vivo contrasto tra tragico e ridicolo che segna la maggior parte delle creature brandoniane, costrette, come il pagliaccio Halwain di questo passaggio, a recitare farse che *perturbano come un rimorso*. Va inoltre notato come Baudelaire riconosca nel «curvo, cadente e decrepito» istrione la rappresentazione emblematica del letterato giunto alla fine della propria carriera, ormai ignorato e dimenticato da tutti, segnando con il suo breve testo un'importante tappa del processo d'identificazione tra poeta e saltimbanco rispecchiato anche nelle pagine del romanziere portoghese. Più nello specifico si può osservare che, nell'opera brandoniana, sulla scorta di Baudelaire, il pagliaccio, senza perdere la sua esteriore apparenza comica, si trasforma poco a poco in una figura di tragedia, la cui presenza si associa a quella sempre più inseparabile della morte. Non a caso Raul Brandão cambierà il titolo della sua opera in *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, nell'edizione riveduta e corretta del '26. Per l'autore di *Húmus*, il pagliaccio, in consonanza con l'analoga evoluzione registrata da Starobinski per gli spettrali e lunari Pierrots del simbolismo francese, è così, un vero e proprio «disertore della vita terrestre».²⁹ Impossibile, allora, non pensare ai clown tragici dipinti in quegli anni da Rouault oppure, ancor di più, al quadro di Ensor (*Pierrot e scheletro in abito giallo*) in cui a un ilare Pierrot si accompagna il suo doppio cadaverico. In queste figure il ridicolo non nega la possibilità dell'insorgere del tragico, ma ha piuttosto la funzione di rendere ancora più crudo e inesorabile il suo irrompere nella vita umana, negando anche al momento supremo del decesso il «belletto» di un linguaggio aulico e altisonante.³⁰

Alla graduale deformazione del saltimbanco in personaggio tragico corrisponde, d'altra parte, una parallela metamorfosi della morte individuale in evento spettacolare, come testimonia la teatrale fine di due personaggi dell'opera brandoniana: Gregório e il Pagliaccio. Nel primo caso l'imminente decesso dell'impiegatuccio gogoliano diventa l'occasione per il cinico e anarchico Pita

²⁶ In un testo apparso il 15 dicembre 1895 sulle pagine del *Correio da Manhã*, Raul Brandão include una vera e propria apologia dell'arte circense: «Ser um clown é difícil; ser um grande palhaço, que faça escancarar a Multidão de riso, que dê arrepios, para os transformar em gargalhadas; ter tiques, deslocar-se, estourar súbito bexigas de porco, quando o público está sob uma impressão de terror – é pelo menos difícil quanto representar. / O circo é um espectáculo belo e perigoso, na alegria da fanfarra, no triunfo da Cor e da Força»; «Cómicos» in *Correio da Manhã*, Lisboa, 15 Dicembre 1895, p. 3; *Apud* Raul BRANDÃO, *Lume sob Cinzas (Dispersos 1887-1930, Volume I)*, Porto, Ambar, 2006, pag. 137. Nella cronaca «O Entrudo» (*Correio da Manhã*, 17 de Fevereiro de 1893) Brandão vedeva la propria immagine rispecchiarsi in quella di un vecchio clown, logoro e disprezzato.

²⁷ Jean STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, pag. 18.

²⁸ Charles BAUDELAIRE, *Lo Spleen di Parigi*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 33-35.

²⁹ Jean STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, pag. 98.

³⁰ È curioso notare come l'interpretazione macabra della figura del Pagliaccio non sia, nella seconda metà del XIX secolo, limitata all'ambito pittorico o letterario. Una parallela evoluzione si sarebbe infatti sviluppata, secondo quanto testimoniato dal romanzo *Les frères Zemganno*, in seno allo stesso fenomeno circense, in particolare nella sua variante britannica: «[...] Et dans ce glaçante buffonnerie et dans tout les autres, l'habit noir rapé, la tout récente libre du clown anglais apporte quelque chose de mortuairement funambolique, un semblant macabre de la goguette d'agiles croque-morts» (il corsivo è mio). In Edmond de GONCOURT, *Les frères Zemganno*, Madrid/Paris, La España Editorial/G.Charpentier et E. Fasquelle, s.d., pag. 172. Una copia del romanzo francese figura nella biblioteca dello scrittore di *Húmus*. Per i riferimenti alla biblioteca di Brandão, vedi qui e oltre: José Maria de Moura MACHADO (org.), «Biblioteca de Raul Brandão» in *Revista de Guimarães – Publicação da Sociedade Martins Sarmento*, n. 89, Jan. – Dez., Guimarães, 1979, pp. 453-517.

di allestire una piccola rappresentazione con il fine, apparentemente umanitario, ma in realtà sottilmente crudele, di *inzaccherare di chimere* la sua anima di piccolo borghese che nella vita ha conosciuto solo le scartoffie delle cancellerie, facendolo partecipare della bellezza del mondo proprio quando questi si appresta ad abbandonarlo.

Un'analoga funzione di regista è conferita allo stesso personaggio nell'episodio dello scenografico suicidio del Pagliaccio, lanciandosi sull'arena dal trapezio dopo aver salvato la vita di Lídio, il suo rivale in amore. Il sinistro figuro che ha lugubrementemente orchestrato l'estremo rituale di addio per l'impiegato in pensione ha infatti introdotto nell'animo dell'artista circense la convinzione che la propria passione per Camélia non possa essere ricambiata, spingendolo così al gesto estremo. Egli si rivela ben conscio di questo suo importante ruolo e, dopo la caduta che pone fine alla vita dell'amico *clown*, rivendica, non si sa se con orrore o malcelato orgoglio, la paternità di quel dramma al limite tra arte e vita («Fora o autor! fora o autor!...»; pag. 133).³¹ Gli elementi di questa fine violenta sono ancora più teatrali che nel caso di Gregório, infatti, oltre ad avvenire in scena, come quella del *joker* Fanciullo nella prosa baudelairiana *Una morte eroica*, essa risulta addirittura fagocitata dall'evento spettacolare, al punto che il pubblico, pensando a una *farsa di genio*, accoglie l'impatto al suolo del *clown* con fragorose risate.³²

La morte del Pagliaccio, in cui il suono dello schianto del suo corpo sull'arena è amplificato dal contemporaneo esplodere delle vesciche di maiale che egli porta sulla veste di scena, è così quella che Bachtin avrebbe chiamato una "morte grottesca", ma priva dell'ambivalenza che nei testi medioevali e rinascimentali studiati dal critico russo porta a confondere il ventre che partorisce e la tomba che inghiotte, il concludersi di un'esistenza con il germogliare di una nuova vita. Non c'è gioioso rinnovamento nel suicidio tragico e farsesco narrato dal romanziere, quanto piuttosto la volontà di percorrere fino in fondo l'unico cammino possibile per non perdere la propria individualità, visto che la prospettiva alternativa, quella d'invecchiare, appare ancora più grottesca e insensata. Il riflesso di questa visione disperata lo troviamo in uno dei frammenti raccolti sotto la denominazione «Os seus papéis», in cui il narratore, prima di spararsi un colpo alla nuca, medita: «É melhor morrer, estoirar o cérebro, onde resta ainda um vestígio de sonho, do que acabar daqui a anos, esvaziado e grotesco como uma bexiga rota...»(p. 163). Togliersi la vita o lasciarsi morire poco a poco, sembra allora che per lo scrittore non ci sia molta differenza, entrambe le fini sono assurde e ridicole come una vescica di maiale che esplode di botto o si sgonfia pian piano, avendo l'opzione suicida il merito d'intervenire quando nel cervello si trova ancora *un relitto di sogno*.

Sarebbe ora interessante provare a capire per quale motivo, quando il letterato sceglie di vestire gli sgargianti panni del buffone, egli sembri collocare per questo stesso motivo la propria immagine non solo sotto il segno dell'area e atletica vitalità, tradotta nel funambolismo poetico che suole accompagnare questa vertente tematica, ma anche sotto quello opposto di una mortalità incombente e minacciosa. È, infatti, come se, al fondo delle sue più pericolose evoluzioni espressive egli intravedesse l'approssimarsi di un'inevitabile caduta, quella *Queda* dopo cui Sá-Carneiro sa che si ritroverà *solo e schiacciato su di sé*.³³ Nel suo studio monografico sullo scrittore di *Húmus*, Vítor Viçoso offre una plausibile interpretazione del motivo della caduta: «A queda do palhaço pode ser entendida como a metáfora do escritor que aspira ao absoluto estético e se depenha grotescamente nos artifícios para o dizer...».³⁴

Se lo schianto raffigura, quindi, metaforicamente, un fallimento dal punto di vista artistico, la reiterata evocazione della morte e il ripetersi di gesti suicidi in tutto lo scritto del romanziere si direbbe, allora, parallelamente, richiamare soprattutto la fine di una fase della sua scrittura e della sua evoluzione estetica. Con il Pagliaccio e K. Maurício muore infatti, nel testo della *História dum*

³¹ Non è da escludere che il sottile gioco che confonde realtà e finzione nella *História dum Palhaço* sia stato suggerito all'autore dall'opera lirica *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo (1857-1919), la cui conclusione ricorda quella della vicenda riportata nel romanzo del 1896.

³² Charles BAUDELAIRE, *Lo Spleen di Parigi*, pp. 70-75.

³³ Cfr. Mário de SÁ-CARNEIRO *Poesie*, Edizioni ETS, Pisa, 1997, pag. 168.

³⁴ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 165.

Palhaço, anche (e, forse, soprattutto) Raul Brandão come scrittore nefelibata: muoiono l'auto-rappresentazione artificialmente *dandy* di se stesso e l' *écriture artiste* che hanno segnato i suoi primi passi nel campo della letteratura. Sopravvivranno i temi che emergono già in questo primo sforzo romanzesco, come il sogno, la disgrazia, il dolore, ma scomparirà la visione artificiosamente decadente che ha dato loro un'espressione acrobatica e iperbolica. La prosa dello scrittore, esaurite le possibilità di un stereotipato funambolismo verbale, intraprenderà di qui in avanti un opposto cammino (in senso, per così dire, *discendente*) che condurrà al radicale rifiuto dei tratti stilistici reputati inessenziali o decorativi, al fine di riavvicinarsi all'*humus*, ovvero al nucleo più essenziale e genuino di qualsiasi esperienza creativa ed esistenziale. Un *humus* che, collegandosi a *homo*, creatura di terra, si configurerà, tanto nel romanzo omonimo quanto già in *Os Pobres* o *A Farsa*, come la radice (anche etimologica) di un'arte nuova: *umile* e *umana*.

Tra narrazione romanzesca e prosa poetica: *A Farsa* (1903)

«Ai que ma levam! Ai que ma levam!»: è questo grido lacerante e angoscioso a precipitare il lettore nell'atmosfera lugubre e straziante che caratterizza l'apertura del secondo romanzo pubblicato da Raul Brandão, *A Farsa*. In tale opera, giunta dopo un significativo percorso di maturazione letteraria, è legittimo riconoscere una delle possibili realizzazioni del dramma tragico e grottesco che costituisce il paradigma fondamentale della produzione più matura dello scrittore portoghese. Sebbene in esso, infatti, sia presente uno schema narrativo che si rifà esplicitamente al romanzo di matrice ottocentesca (o addirittura, in alcuni passaggi, al *feuilleton*) il nucleo, o groviglio, di temi e di stilemi soggiacenti alla concreta realizzazione testuale è lo stesso da cui muoverà la sua opera più innovativa e sperimentale, *Húmus*, e da cui prenderanno anche forma le sue più riuscite composizioni teatrali. Occorre quindi leggere le vicende di Joana e Candidinha con la consapevolezza di addentrarsi nel nocciolo più intimo e autentico dell'arte brandoniana.³⁵

La formidabile sequenza che costituisce l'esordio dell'opera offre, d'altra parte, abbondanti elementi di riflessione a chi si appresti a un simile tentativo interpretativo. Il borgo che fa da teatro alla tragicomica *Farsa* appare qui, infatti, sotto una prospettiva che porta a confondere e sovrapporre «sonho» e «matéria», «realidade» e «pesadelo». A favorire la commistione di tratti realistici e fantastici intervengono in modo particolare due elementi circostanziali, l'illuminazione parziale e la nebbia, che rendendo vaghi e indistinti i contorni degli edifici propiziano la metamorfosi immaginaria che a tratti converte «meia dúzia de casebres e uma torre banal» in una «cidade desconforme» (p. 51). Inoltre, l'iperbole con cui il testo identifica l'unica fonte luminosa nella flebile luce che rischiarà il crocifisso posto sotto la volta ogivale di una chiesa contribuisce a potenziare ulteriormente l'effetto d'irrealtà prodotto dai paragrafi di apertura. Basta infatti che una folata di vento faccia baluginare l'incerto lume di candela perché tutto lo scenario circostante frema, sussulti, vacilli con esso, come se l'intera città fosse sul punto di essere inghiottita nel cupo *maelström* della notte. Il lumicino è così paragonato alla «última claridade dum barco de náufragos, tragado sem remissão no redemoinho dum indefinito oceano polar» (p. 52), con un'immagine in cui si direbbe palesamente riverberare l'eco della conclusione delle *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, testo che, per l'appunto in traduzione francese, figurava nella biblioteca privata dell'autore.³⁶

A livello simbolico, inoltre, il fatto che a contrapporsi all'avanzata delle tenebre sia solo la precaria «luzinha» che «alumia um Cristo aflitivo» (p. 51), pare alludere all'importanza rivestita dalla sfera del sacro e più specificamente dalla questione religiosa nell'ordito semantico di un testo che venne

³⁵ Osserva João Pedro de Andrade, alludendo al rapporto tra il testo in esame e *Húmus*: «Na verdade, *A Farsa* é uma espécie de preparação, a treze anos de distância, da obra em que o génio do escritor, zombando da técnica e da composição, se mostraria em toda a sua grandez, criando aquilo que hoje chamaríamos um anti-romance»; João Pedro de ANDRADE, *Op. cit.*, p. 102.

³⁶ Poco oltre il vedovo Anacleto appare «seguido ao esquife como um náufrago a uma tábua»; Raul BRANDÃO, *A Farsa*, (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 2001, pag. 53 (D'ora in avanti le citazioni dall'opera in esame saranno seguite dal semplice riferimento al numero di pagina).

dato alle stampe ad appena due anni di distanza dal vibrante *pamphlet* «O Padre» (1901), in cui Brandão aveva dibattuto il ruolo del sacerdozio nella società a lui contemporanea. Non sarà un caso che, nella descrizione dello spazio cittadino di *A Farsa*, godano di un particolare rilievo tutti gli elementi dell'architettura religiosa (ad esempio: «torre da Sé»; p. 51; «porta da igreja»; p. 52; «casa incrustada na Sé»; *Ibidem*), né che i personaggi del romanzo risultino suddivisi tra quanti, come la domestica Joana, sono in grado di fare della vita un atto di generosità e sacrificio, e quanti, al contrario, come le petulanti «*servas de Deus*» che nei primi passaggi narrativi confabulano presso il feretro della sposa di Anacleto, vivono la fede solo nelle sue forme più esteriori e convenzionali.

Il lumicino votivo è d'altronde solo la prima fonte d'illuminazione artificiale che connota l'ambiente descritto con i suoi drammatici, cangianti e suggestivi contrasti, esso è rimpiazzato, ad esempio, all'interno della camera ardente allestita nella casa del vedovo Anacleto, da un lampadario a olio che investe obliquamente e trasfigura l'aspetto dei partecipanti alla veglia funebre (pp. 52-55), spandendo su di loro la stessa impietosa luce che tramuta poi, nel capitolo successivo, gli abituali visitatori della casa del personaggio in grotteschi molluschi depositati sul fondo di un acquario (pp. 63-64).

Se il chiaroscuro trasfigura, d'altronde, l'ambiente descritto, accentuandone ora la deformazione espressionista, ora l'irrealtà fantasmagorica, altri elementi ricorrenti hanno piuttosto la funzione di instaurare il clima di morte che connota il romanzo fin dall'apertura, a partire dalle nere nubi che, offuscando il cielo serotino sotto cui scorre il corteo funebre, si direbbero listare a lutto l'intero borgo, mentre su di esso scroscia una pioggia incessante, quasi che tutti gli elementi partecipassero dello stesso pianto cosmico.

Va a questo punto notato che l'atmosfera chiaroscurale e funerea qui evocata non si limita a illustrare esaurientemente quello che sarà il tono predominante nell'intera opera, ma fa anche da sfondo all'apparizione di quasi tutti quelli che saranno i principali protagonisti dell'ordito narrativo. Una delle peculiarità di *A Farsa* è, infatti, la relativa linearità con cui, pur tra molteplici ellissi e analessi, si va gradualmente sviluppando una *fabula* piuttosto coesa, il cui intreccio (non eccessivamente complicato, come in *Os Pobres* o *Húmus*, dall'incontrollabile proliferazione di sottotrame e dal moltiplicarsi di *excursus* extradiegetici) vale perciò la pena di riassumere brevemente..

L'inconsolabile vedovo Anacleto, di professione mercante di bare, dopo aver assistito all'agonia e all'obito dell'amata consorte, ha per unica consolazione la figlia che questa gli ha lasciato, Sofia. A turbare la pace un po' malinconica della sua casa interviene tuttavia la misera sorella della morta, Candidinha, che credendo il cognato smisuratamente ricco e inseguendo nebulosi progetti di riscatto sociale, fa sì che il proprio cagionevole figlio, l'inetto Antoninho, ingravidì l'orfana Sofia costringendola a un "matrimonio riparatore". La cinica donna scopre, però, l'inutilità del proprio piano, allorché Anacleto le rivela di essere sull'orlo del lastrico. Accecata dal desiderio di vendetta, questa rivela allora all'innocente vedovo (il cui nome greco significa, non ha caso, «privo di colpa»), che la defunta moglie di questi aveva un amante, che è anche il vero padre di Sofia. Travolto dalla portata di queste rivelazioni l'uomo, con un espediente melodrammatico degno di un romanzo d'appendice, muore di dolore poco dopo il colloquio.

Sofia, ormai orfana anche di padre, viene affidata alla principale responsabile della propria sventura, Candidinha, che le impedisce per sovrappiù di vedere l'unica persona cara che le è rimasta, la domestica Joana, che l'ha sempre amata come una figlia. L'anziana servitrice torna così alle natie montagne, per poi morire assiderata una notte che, non resistendo al desiderio di rivedere la beneamata fanciulla, ha sconsideratamente deciso di affrontare da sola l'impervio cammino che conduce alla casa dove quest'ultima vive insieme alla tirannica zia. Nella esigua casupola abitano anche l'imbelle e malaticcio Antoninho e la donna di umili origini che questi, disobbedendo alle rigide indicazioni dategli dalla madre, ha sposato durante un periodo di permanenza in una non meglio specificata grande città. Candidinha, che trascorre le giornate sottoponendo le due giovani donne a ogni sorta di angherie, concepisce allora un nuovo progetto: eliminare la moglie di Antoninho, che nel frattempo è diventata cieca per il tanto piangere (!), e far sposare il figlio con la

ricca zitella Felícia. La salute del ragazzo, però, peggiora di giorno in giorno e, quando la madre decide di condurlo a conoscere la sua possibile nuova sposa, Antoninho, il cui corpo è ormai minato dalla tubercolosi, non resiste alla fatica e al freddo e spira tra le braccia della madre, mentre su di loro si scatena una terribile bufera di neve. Con lui muore anche il miraggio che Candidinha ha inseguito per tutta la vita, il sogno abbagliante di riscatto e di vendetta che è stata la ragione della sua vita.

Sofia e la moglie di Antoninho (che nel testo è detta semplicemente «a Cega», ovvero «la Cieca»), sottrattesi finalmente al controllo della loro aguzzina, vagano infine sperdute per le distese rocciose dei monti che circondano la cittadina, e trovano rifugio, per una fortuita coincidenza, nella povera dimora in cui aveva vissuto Joana, ormai in stato di abbandono. Vi si stabiliscono e per la semplicità dei loro costumi la gente del luogo le soprannomina le *sante*: qui, povere e finalmente serene, le due sventurate terminano i loro giorni. Dopo la loro morte diverranno oggetto della devozione popolare e una leggenda sorta tra le ingenue popolazioni della montagna attribuirà alle loro lacrime l'origine del ruscello che sgorga a pochi passi dalla loro ultima abitazione.

Si può osservare come, ridotto a una mera parafrasi del proprio contenuto narrativo, il romanzo di Raul Brandão appaia zeppo di effetti facili e poco credibili, minato da esagerazioni e trovate di dubbio gusto. In effetti il suo vero significato non può essere colto se non si tiene presente l'azione, parallela allo sviluppo narrativo, di un sistema di costanti tematiche che inquadra il testo e dà profondità e rilievo alle parabole narrative che ne compongono la *fabula*. Protagonisti di *A Farsa* sono, infatti, tanto quanto i vari personaggi se non ancora di più, una serie di temi che passano di sottotrama in sottotrama e sovrappongono il loro intreccio a quello sviluppato dall'ordito narrativo. Non è quindi possibile comprendere appieno le varie direttrici narrative se non a patto di reperire al loro interno il riverberare dei grandi temi che plasmano l'opera nel suo complesso: l'odio, il sogno, il dolore, la disgrazia, la tenerezza.

Nella vicenda di Candidinha e di Antoninho a prevalere sono, di fatto, i temi dell'odio vendicativo e pieno di rancore, del grande sogno di rivincita nutrito da madre e figlio e della disgrazia che si oppone ineluttabile alla sua realizzazione. Nei percorsi narrativi di cui sono protagoniste, invece, le figure femminili patetiche e dolenti di Joana, Sofia e della moglie di Antoninho, a predominare è l'esperienza salvifica ed edificante della sofferenza, che ha per corollario l'instaurazione di legami di affetto e pietà tra coloro che ne sono protagoniste. Possiamo così reperire intorno alle due principali linee di sviluppo della *fabula* di *A Farsa* l'operare di due distinti agglomerati tematici, che conferiscono a ciascuna di esse la propria inconfondibile fisionomia. Da un lato avremo, allora, la tragedia ridicola dell'odio, a cui pare alludere lo stesso titolo del romanzo e che si identifica con gli infruttuosi tentativi fatti da Candidinha per appagare la propria inestinguibile sete di vendetta. Dall'altro, il dramma della tenerezza di cui sono protagoniste Joana e le due fanciulle vittime della spietata Candidinha.

A questo livello di generalizzazione, tutta la vicenda del romanzo, soprattutto se osservata dalla prospettiva di uno dei personaggi principali, l'orfana Sofia, potrebbe perfino rivelarsi come una delle possibili realizzazioni narrative dello junghiano *archetipo della doppia madre*, con la figura della cattiva madre incarnata dall'insidiosa e rapace Candidinha e quella direttamente contrapposta (la madre buona) dalla generosa e protettiva Joana. Ciò che forse più importa in un'analisi come le nostra, è, tuttavia, sottolineare come dalle costanti tematiche o dagli archetipi dell'immaginario da cui scaturisce il discorso profondo del testo, si irradiano, attraverso i suoi molteplici snodi, vere e proprie costellazioni d'immagini ricorrenti, che con il loro insistente riverbero infrangono la rigida scansione degli eventi, rendendo labili, come poi avverrà ancora più sostanzialmente in *Húmus*, gli stessi confini tra diegesi romanzesca e prosa poetica, referenzialità narrativa e trasfigurazione simbolica.

È esemplare, in tal senso, la trattazione che riceve il tema della maternità laddove l'attenzione del romanziere si concentra sul profondo legame di affetto («ternura») che lega la domestica Joana alla figlia del proprio padrone Anacleto. Ci si imbatte, allora, in complesse catene d'immagini

completamente pervase dalle isotopie³⁷ della liquidità e della luminosità, che nelle pagine dello scrittore portoghese rievocano immancabilmente l'evento della nascita e la condizione materna. Un esauriente illustrazione di questo processo è fornita dal decimo capitolo dell'opera, in cui, fin dall'*incipit*, le immagini legate alla luce e all'acqua fanno la loro apparizione e rivelano in modo piuttosto palese il loro legame con quelli che si potrebbero definire come i grandi temi del capitolo: la «ternura» e la maternità, tra loro strettamente interconnessi.

Lá vem uma luzinha no monte! Tudo negro como pez e só aquela faúlha luta contra a ventania e a escuridão cerrada...

E a Joana que não sossegou – não pode. Mal chega à porta da cabana cai exausta sobre o pedregulho donde escorre um fio de água. Lá para o fundo fica o largo panorama azulado que a Joana não vê: só há na sua alma um pensamento obstinado – a menina que ajudou a criar...

Está no fim. Feia, rugosa, inútil, ela parece-se com aquela fraga que sustenta e ampara a cabana. É um penedo a que nem uma raiz se apegava. Sobre ele desabaram em vão os invernos, as levadas, os clamores. Fraga hirta, sólida e estéril. Mas um dia veio em que a pedra sentiu bulir-lhe no seio a vida. O que fora inerte durante eternidades, estremeceu de assombro. Do fundo do granito partiu um alvoroço que se comunicou a toda a penedia. A Fraga extasiada concentrò-se, dorida e feliz: a Fraga sentiu-se mãe. Passaram-se mais anos – dobaram-se os séculos. O tempo não importa – o sonho das pedras é infinito e uma mealha de sonho alimenta-as uma eternidade. O tempo passou – mas a pedra, apesar da sua imobilità, existia: por baixo daquela casca rugosa e dura latejava a vida. No ventre do granito o que quer che era remexia, bulia, pacientemente minava, ia subindo polegada a polegada – século a século – para a clara luz. Era a água que escavava a rocha.. Até que um dia, depois de séculos de obstinação e esforço, chegou a superfície – para regar as pedras. (pp. 159-160)

Non è difficile individuare in questo breve e intenso brano alcune serie di isotopie in contrasto tra loro. Innanzitutto quella della luminosità, a cui fanno riferimento espressioni come: «luzinha», «faúlha», «clara luz»; a essa si contrappone quella dell'oscurità: «tudo negro como pez», «escuridão cerrada». Una seconda contrapposizione si ha tra le immagini che rimandano alla liquidità («fio de água», «as levadas», «água que escavava a rocha») e quelle legate all'aridità, ovvero tutti i riferimenti al paesaggio roccioso che fa da sfondo all'azione. La contrapposizione è arricchita e complicata dal legame che si instaura tra queste e altre isotopie: le immagini relative all'acqua, ad esempio, rimandano alla fertilità e alla maternità, quelle relative alla roccia alla sterilità e all'improduttività: per dimostrarlo è sufficiente confrontare le definizioni della rupe («um penedo a que nem uma raiz se apegava»; «fraga hirta, sólida e estéril») e la descrizione della metamorfosi che essa attraversa in procinto di veder stillare dal suo seno una fonte d'acqua («a Fraga sentiu-se mãe»). Non solo, all'elemento equoreo si riferiscono praticamente tutte le espressioni di movimento («escorre», «bulir-lhe», «estremeceu», «alvoroço», «latejava», «remexia», «bulia», «ia subindo», «escavava»), allo stesso modo è ribadita la staticità dell'elemento roccioso («inerte», «apesar da sua imobilità»).

Con grande maestria Raul Brandão ha quindi sfruttato la valenza simbolica immediatamente avvertita dal lettore di alcune contrapposizioni elementari come quella tra luce, simbolo vitale, e oscurità, immagine della morte, o tra acqua, fonte di vita, e aridità come rappresentazione dell'estinguersi della stessa e in questo breve lacerto ha raccontato, paragonandola alla rupe, anche la storia di Joana e del suo frustrato desiderio di maternità. Infatti la storia della rupe sterile che un giorno si sente madre è anche una rappresentazione simbolica che allude chiaramente alla vicenda della domestica che non ha avuto figli ma ha saputo far nascere nel proprio cuore l'immenso affetto che la lega a Sofia, da lei considerata alla stregua di una figlia adottiva. L'amara contraddizione di

³⁷ Ci rifacciamo alla definizione di «isotopia» offerta da A.J. Greimas e J. Courtés in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979, pp. 197-99: «l'iteratività lungo una catena sintagmatica di classemi che assicurano al discorso-enunciato la sua omogeneità»; Cfr. Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 32-34.

questo desiderio di maternità inappagato ma allo stesso tempo estremamente tenace è espressa liricamente dall'espressione che chiude il brano: dopo tanti sforzi per raggiungere la superficie il destino dell'acqua è quello d'irrigare pietre («regar as pedras»). L'identificazione tra Joana e la roccia è inoltre abilmente rafforzata da alcuni particolari meno evidenti: l'attribuzione alla superficie della pietra dell'aggettivo «rugosa», già impiegato per connotare la donna; l'umanizzazione dell'oggetto inanimato («no ventre do granito») e infine la scelta di un incedere favoloso che colloca gli eventi in una vaga e remota dimensione temporale («passaram-se mais anos – dobaram-se os séculos»).

A questo proposito conviene sottolineare che in queste righe, come anche nel seguito del capitolo, l'autore non si è limitato a contrapporre le diverse catene di isotopie, ma le ha anche disposte tra loro in un particolare rapporto di forza: tutto lo scenario che ci presenta è roccioso e sterile, a esso si contrappone appena «um fio de água», tutto è «negro como pez», e per contrasto il luore che rischiera i passi di Joana è solo quello di una «luzinha», di una «faúlha». Come spesso accade nell'universo descritto da Raul Brandão, sono la morte, l'angoscia e la disgrazia ad assumere un ruolo predominante tra i valori in gioco, mentre gli eventi che possono momentaneamente liberare l'uomo da questa dimensione negativa sono sempre presentati come minoritari, eccezionali ed effimeri.

La ricorrenza di tale paradigma è testimoniata dai passaggi immediatamente seguenti, in particolar modo, per quel che riguarda il simbolismo acquatico, dalla patetica scena che vede la vecchia domestica piombare sfinita sulla soglia di casa e le sue labbra secche e amare incontrare l'inatteso sollievo di un filo d'acqua che, dopo aver impiegato secoli a scavare la roccia, «brota duma fenda e borbulha, escorre à luz vivíssima»(p. 160): unico segnale di vita in uno scenario arido e ostile. Il piccolo corso d'acqua che disseta l'attempata donna di servizio, definito metaforicamente «fio de lágrimas»(p. 160), viene caratterizzato anche dalla natura inconsciamente spontanea e generosa del suo offrirsi per appagare la sete di chiunque passi per quegli aspri anfratti e il suo destino è così paragonato a quello di Joana che dona a tutti, senza riserve, la tenerezza che umile e sommessa come quell'acqua sgorga inarrestabile dal suo cuore. Si noti come, lungo il suo testo, Raul Brandão abbia disposto il personaggio di Joana e la coppia di effigi in cui si sdoppia la sua trasfigurazione simbolica in una struttura a chiasmo, invertendo nei due casi la collocazione dei termini messi a confronto (secondo lo schema: Joana = roccia ; filo d'acqua = Joana). Il tipo di procedimento analizzato viene reiterato nelle pagine seguenti, intercalandosi ad alcuni interventi in cui viene palesata la relazione tra tale costellazione di simboli e il proprio referente tematico: si vedano affermazioni come quella perentoria per cui «A Joana resume-se nesta palavra – ternura»(p. 161) oppure quella, illuminante per la simbologia equorea, secondo la quale «Como as mães-d'água dão água – ela dá ternura»(*Ibidem*). Particolarmente suggestiva è poi la valenza assunta nella seconda proposizione dal lemma «mães-d'água» (riserve, depositi d'acqua, ma, alla lettera: “madri d'acqua”) all'interno di un ordito semantico intriso di riferimenti, diretti o mediati, alla sfera della maternità, indice della capacità dimostrata dall'autore di conferire alle proprie scelte lessicali sfumature di significato arricchite dall'interazione con il contesto enunciativo.

Qualcosa di simile avverrà, molto significativamente, in un passaggio autobiografico delle successive *Memórias*, dedicato questa volta non a un personaggio di fantasia, ma alla reale madre dello scrittore, descritta mentre, in compagnia del figlio, partecipa con trepidante emozione allo sgorgare di una fonte sorgiva.³⁸ La figura materna ha qui la funzione di rivelare il mistero della nascita e della creazione al piccolo Raul, che con lei assiste «ao nascer misterioso da água

³⁸ « Foi dela que herdei a sensibilidade e o amor pelas árvores, pela água, e dela herdei também o sonho... Bastava que a bica do quintal deitasse menos para minha mãe adoecer. Ficava horas a olhar, extasiada, o pouco de musgo humedecido, donde escorria, vindo da escuridão, como um hálito de frescura, o fio azul infatigável, que caía em baixo desfeito em milhares de gotas líquidas que logo subiam à superfície reluzindo em bolhas iluminadas. Às vezes íamos vê-la brotar no fundo da mina, e ansiosos e calados assistíamos na escuridão ao nascer misterioso da água borbulhando na madre e escorrendo logo pela caleira de pedra. Quando mais tarde minei o monte fi-lo com a mesma ansiedade. Ver na terra sequiosa e inútil escorrerem as primeiras gotas que lhe dão vida e a transformam é um dos espetáculos mais lindos que conheço. É criar»; Raul BRANDÃO, *Memórias*, Tomo III, pag. 115.

borbulhando na madre» («al nascere misterioso dell'acqua che gorgoglia alla sorgente»), espressione che parrebbe spiegare la ragione di un così ostinato accostamento tra isotopie equoree e maternità, visto che in portoghese la «madre» è tanto la fonte da cui sgorga l'acqua quanto l'utero materno, un significante per due significati distinti ma accomunati dal fatto di indicare le più arcane fonti della vita.

***Os Pobres* (1906) e la materia sognante**

La suggestione poetica a cui giunge, avvicinandosi all'elemento acquatico, quella che sulla scorta di Gaston Bachelard (1884-1962) potremmo definire l'«immaginazione materiale» di *A Farsa*, inserisce a pieno titolo tale testo nella linea di sviluppo creativo da cui prendono vita le opere più personali dello scrittore: *Os Pobres* e *Húmus*. L'elaborazione e la stesura del romanzo *Os Pobres*,³⁹ pubblicato nel 1906, precedono d'altronde quelle di *A Farsa* (1903) e, stando a quanto riportato in calce dallo stesso scrittore, si collocano nel periodo che va dal maggio del 1899 al gennaio del 1900. In tale arco di tempo egli lavora anche, in collaborazione con Júlio Brandão, alla *pièce* *A Noite de Natal*, che condivide con lo scritto di prosa una certa simpatia per gli «umiliati e offesi» derivata dai romanzi russi, oltre che il gusto per l'apologo natalizio dickensiano. D'altronde, la «cidade» («città») di questo romanzo pare, da una parte, collocarsi in un'ideale continuità con quella che aveva fatto da scenario alle peripezie di K. Maurício, ma denuncia anche, dall'altra, la presenza già netta delle linee di sviluppo che caratterizzano la fase più matura dell'opera brandoniana.⁴⁰

Se a popolare lo spazio urbano nel testo del 1896 è, ad esempio, una confusa e caotica «multidão», incontriamo ora, fin dal titolo, un nuovo personaggio collettivo: la massa dei poveri, che viene espressivamente identificata nell'*incipit* con il termine «enxurro». Vale la pena di soffermarsi sull'uso di questo lemma nel primo capitolo del libro, laddove se ne evidenzia la polisemia attraverso l'oggettivazione di una metafora entrata ormai a far parte del linguaggio comune. Infatti, se il contesto enunciativo anticipato dal paratesto (il titolo: *Os Pobres*) spinge a leggere il termine nel suo significato derivato e dispregiativo (plebaglia), l'esordio del primo capitolo ha la funzione di frustrare in un primo momento le aspettative del lettore, che, assistendo alla descrizione di un'alluvione e dello straripare di un torrente, è invece portato a collegare il significante al suo originario significato di «piena, valanga, inondazione». Il gioco è però ulteriormente complicato nel secondo paragrafo, aperto da una brevissima fase nominale («Assim a vida.») che legittima una lettura figurata del fenomeno presentato e istituisce un parallelismo tra i detriti trasportati dall'acqua e il «terriço humano» travolto dalla disgrazia, ottenendo il risultato di sospingere il vocabolo verso

³⁹ Facciamo riferimento alla seguente edizione: Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, Camarate, Amigos do Livro, s./d. Il riferimento alla pagina sarà indicato, tra parentesi, nel corpo del testo.

⁴⁰ Una lettura critica di *Os Pobres* non può non tenere in conto l'ondata di interesse che accompagnò la diffusione della letteratura russa nel Portogallo finesecolare, riflesso dell'analogo fenomeno innescato in Francia dal saggio *Le Roman Russe* (1886) di Eugène Marie Melchior de Vogüé. Tra le principali testimonianze dell'interesse nutrito in quegli anni dalle élites culturali lusitane nei confronti delle opere di Gogol', Tolstoj o Dostoevskij, possiamo ricordare: – l'apprezzamento verso la modernità del romanzo russo espresso dal filosofo e critico letterario Sampaio Bruno (1857-1915) nel suo *A Geração Nova* (1886), a cui farà seguito un saggio interamente consacrato a Dostoevskij nel suo *Notas do exílio* (1893); – l'attestazione della grande voga sollevata negli ambienti letterari parigini dall'opera divulgativa del visconte de Vogüé, contenuta in contributi giornalistici quali la pseudo-cronaca parigina («De Paris») di Alberto Osório de Castro nel secondo numero della rivista *Bohemia Nova* (15 febbraio 1889, pp. 26-27) e l'articolo «O Bock Ideal» (1893) di Eça de Queirós; – le pagine consacrate a Tolstoj da Jaime de Magalhães Lima (1859-1936), tanto nella cronaca, inclusa in *Cidades e Paisagens* (1889), della visita fatta un anno prima allo scrittore nella sua tenuta di Jasnaja Poljana, quanto nel saggio («A philosophia de Tolstoi»; 1890) dedicato al catechismo neoevangelico dell'autore di *Guerra e pace*, apparso nel secondo numero della *Revista de Portugal* diretta da Eça de Queirós; – gli accenni più o meno rapidi e fugaci contenuti nelle opere di autori anche lontani dalle tematiche sociali emergenti nell'opera degli scrittori slavi; si veda ad esempio il riferimento a Tolstoj fatto dal decadente João Barreira nel frammento di prosa poetica «Diálogo Outonal» nell'opera *Gouaches* (1892), in cui si parla: «de um novo remidor que surgira das bandas da Rússia, bárbaro e puro como os bárbaros, [...] que vinha rugindo e vinha cantando, entre ladainhas de párias e mulheres desgredhadas, os psalmos do Novo-Cristianismo» (João BARREIRA, *Gouaches*, pp. 19-20).

un campo d'indeterminazione semantica, aperto alla possibilità di molteplici interpretazioni (Cfr. pag.23).

In ogni caso, che si tratti di moltitudine, di inondazione o di “terriccio umano”, a rimanere costante nel passaggio da *História dum Palhaço* a *Os Pobres* sembra essere innanzitutto la contrapposizione tra l'immobilità della città pietrificata e la mobilità strisciante, liquida e viscosa dell'agglomerato sub-umano in cui la massa della popolazione urbana è convertita dallo sguardo visionario dello scrittore. In questo contrasto è senz'altro possibile leggere, in primo luogo, la rappresentazione critica del *rigor mortis* che paralizza la società liberale di fine Ottocento e le sue istituzioni morali e religiose, ben esemplificata già da alcune epigrammatiche espressioni della *História dum Palhaço* («a Catedral duma imobilidade acusadora no alto», «imobilidade horrorosa do Cristo»⁴¹), che precedono l'incombente stasi dell'«Hospital» e del «Prédio» del romanzo del 1906. Dall'altra, ad essere registrato è pure il sommuoversi minaccioso e imperscrutabile delle masse, il soggetto nuovo che si affaccia alle porte della storia, della cui crescente rilevanza lo scrittore portoghese rivela una sottile percezione che, oltre ad avvicinarlo alla riflessioni di altri suoi contemporanei iberici, in *primis* Ortega y Gasset, non esclude un'acuta e originale valutazione (sviluppata più diffusamente nella prima versione di *Húmus* e in *O Pobre de Pedir*) del potenziale rivoluzionario rappresentato dall'irrompere della collettività in una struttura sociale ancora plasmata dal dominio delle *élites* espresse dal liberalismo di stampo ottocentesco.

Se, nel primo dei due romanzi, la rappresentazione della folla serviva così soprattutto a evidenziare, per contrasto, l'isolamento e la solitudine dell'artista K. Maurício (e del Palhaço come sua controfigura istrionessa), la più rilevante novità di *Os Pobres* sotto questo aspetto è che i principali protagonisti dello sviluppo diegetico (Gabiru, Gebo, Luísa, la Mouca, il Morto, ecc.) sono integrati nel macro-soggetto costituito dai “poveri” e le loro vicende hanno quindi un valore paradigmatico. Inoltre, alla percezione della massa come un'entità minacciosa e ostile, ancora propria della visione *dandy* e decadente del testo più antico, è subentrata, in quello dato alle stampe nel 1906, una sensibilità pauperistica e neofrancescana assai più favorevole e ben disposta verso gli strati più umili della popolazione. Un simile cambiamento di prospettiva rappresentò indubbiamente per lo scrittore anche la necessità di affrontare tutto un nuovo ordine di problematiche artistiche ed estetiche, esigenza a cui egli rispose facendo tesoro dell'esperienza precedente, ma senza sottrarsi a un profondo rinnovamento delle strategie testuali adottate fino a quel momento.

Os Pobres si caratterizza, infatti, fin dal titolo, come la messa in scena, partecipe e commossa, delle peripezie di un attore collettivo costituito da un agglomerato di creature reiette e marginali. Si tratta, nella maggior parte dei casi, della descrizione di esistenze anonime e solitarie, che scorrono una accanto all'altra senza quasi mai incrociarsi (e, se un eventuale contatto avviene tra di esse, si tratta più spesso di uno scontro che non di un incontro). Dati questi presupposti, l'autore dovette porsi il problema di conferire un minimo di unità a una narrazione che già a partire dai suoi presupposti programmatici si orientava verso la dispersione in una molteplicità di vicende indipendenti e slegate tra loro. La soluzione adottata da Raul Brandão per “isolare”, all'interno dell'anonima massa dei *poveri*, i personaggi che saranno oggetto della diegesi e far confluire le loro vicende in un disegno unitario è quella di concentrarsi sugli abitanti di uno stesso edificio, un «Prédio» popolato da individui che per ragioni diverse si collocano ai margini della società. Tale criterio può dare l'ingannevole impressione di rifarsi a un paradigma naturalista ed effettivamente uno schema molto simile, nell'ambito delle letterature lusofone, era già stato adottato dal brasiliano Aluísio de Azevedo (1857-1913) nel suo *O Cortiço* (1890), che applicava con successo i dettami della scuola di Zola alla descrizione di una misera baraccopoli sorta nei sobborghi di Rio de Janeiro.

Addentrando nella lettura di *Os Pobres* non si fatica però a capire che il testo non si configura assolutamente come uno studio sperimentale dell'influenza dell'ambiente sul comportamento degli inquilini della casa, risultando piuttosto plasmato da un'estetica che rifugge la resa realistica dei luoghi presentati, preferendo la creazione *ex novo* di una dimensione spaziale coagulata intorno alla

⁴¹ Raul BRANDÃO, *História dum Palhaço*, pag. 31 e pag. 87.

monolitica presenza della Palazzina («o Prédio») e dell'Ospedale, inquietanti monumenti di dolore che svettano solitari tra le nebbie di un'urbe simile a una sfuggente apparizione onirica

Lo spazio di *Os Pobres* è quindi, prima di tutto, uno spazio simbolico. Come già nella *História dum Palhaço*, si assiste, in particolare, all'accostamento tra due entità emblematiche, ma l'antinomia tra un tenebroso agglomerato urbano e il variopinto e trasgressivo tendone circense viene qui sostituita dal fronteggiarsi del «Prédio» in cui si svolge la vita dei poveri e dell'«Hospital» che rappresenta l'inquietante capolinea di quelle stesse disperate esistenze.⁴² Apparentemente contrapposti e collocati significativamente uno di fronte all'altro, i due edifici sono in realtà complementari e uniti da una stessa grandezza tragica e monumentale (Cfr. pag. 68). A generare un vero contrasto con questi due tetri colossi è, piuttosto, la presenza, nel cortile che li separa, di un albero che a primavera si copre di candidi fiori. L'«Árvore», una delle immagini poetiche che compare più spesso negli scritti brandoniani, rappresenta qui l'irrompere incontrollabile del vitalismo tellurico della natura, in netto contrasto con la deprimente e funebre atmosfera della «cidade morta» (p. 118). «Prédio», «Hospital» e «Árvore», sostantivi significativamente contrassegnati dall'uso del maiuscolo, hanno quindi la funzione di delimitare il recinto simbolico entro cui l'autore concentra la sua personalissima immagine dello spazio cittadino.

«A Árvore» è anche, del resto, il titolo di un libro che, nell'universo finzionale dell'opera, viene attribuito al personaggio del solitario pensatore Gabiru e che con i suoi frammenti occupa diversi capitoli del romanzo, fondamentali per comprendere la rudimentale concezione filosofica che a esso è sottesa.⁴³ Va detto che ad essere qui abbozzato non è un pensiero sistematico e coerente, sebbene paia, quanto meno, dovere la propria più remota motivazione all'identico sentimento di meraviglia davanti all'universo immenso e imperscrutabile che lo stesso Aristotele, nella sua *Metafisica*, pone all'origine di tutto il filosofare.⁴⁴ Gabiru, infatti, sebbene non abbia che una conoscenza assai limitata della realtà esterna – ed elabori soprattutto idee e teorie colte negli «ignóbeis calhamaços» (p. 45) accumulati nell'angusta soffitta che gli serve da dimora – sostiene ripetutamente che all'origine delle sue preoccupazioni speculative c'è il moto di stupore («espanto») in lui suscitato dal sublime spettacolo della Natura. Un'affermazione davvero bizzarra se si tiene conto che il sedicente filosofo vive prigioniero di una città che sembra escludere dal proprio alveo ogni traccia di vita naturale, costringendolo a fantasticare sulla *natura splendida* che egli può soltanto immaginare estendersi *oltre le mura dell'Ospedale* (p. 46).

La tesi del personaggio risulta, tuttavia, meno incoerente se si considera uno degli assunti fondamentali del suo stesso pensiero, ovvero la concezione romantica secondo cui l'interiorità di ogni individuo comparteciperebbe della grande vita del cosmo. Sotto questa prospettiva viene meno, di fatto, la necessità di osservare direttamente la vita straordinaria dell'universo naturale, e Gabiru, ripiegato nella propria introversa *rêverie* («fecho-me sobre mim mesmo e escuto-me»; pp. 46-47), può limitarsi a contemplare un microcosmo del tutto corrispondente al macrocosmo che lo circonda: l'uomo è, infatti, nelle sue parole, un «universo reduzido» (p. 84).

Se, dunque, l'uomo non è che una minuscola porzione di universo che dopo un lunghissimo processo evolutivo è finalmente giunta alla coscienza di sé, il suo scopo deve consistere nel lasciar

⁴² In uno dei paragrafi conclusivi è lo stesso «Prédio», personificato, che pare rivolgersi all'Ospedale astante: «Assim o Prédio ao abandono, sob a enxurrada, parecia cismar, como um rescaldo coberto de cinzas. Parara trágico defronte do Hospital, e cansado, tal como um pobre ao fim da vida, contempla o seu destino»; Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, pag. 193.

⁴³ Si tratta, nel complesso, di otto capitoli. Ai quattro contrassegnati dall'inequivocabile titolo di «Filosofia de Gabiru» (VI, IX, XII e XIII), si aggiungono, infatti, anche ampi segmenti dei capitoli: IV («O Gabiru»), XIV («O escárnio»), XV («Fala») e XVI («O que é a vida?»). La costruzione di personaggi portatori di una specifica ideologia è, per Bachtin, la caratteristica precipua dei romanzi di Dostoevskij. La consuetudine di includere personaggi di pensatori e filosofi all'interno dell'intrigo romanzesco si diffonde, in epoca fineseccolare, anche grazie all'influente modello dell'Adrien Sixte di Paul Bourget; un esempio portoghese contemporaneo al Gabiru brandoniano ci è offerto, ad esempio, dal João da Terra, detto *o Barbas*, che compare in *A Caridade em Lisboa* (1901) di Teixeira de Queirós (1848-1919).

⁴⁴ «Infatti gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia («θαῦμα»); (Metafisica, A2, 982 b10), Vedi: ARISTOTELE, *Metafisica*, Milano, Bompiani, 2000, p. 11.

riverberare la memoria di quanto egli è già stato («quero que fale dentro em mim o *universo* que já fui», p. 81; «Qual deve ser o meu fim? Deixar falar todo o universo que compõe o meu ser [...] com a sua própria voz»; p. 82). Da questa consapevolezza scaturisce la conclusione secondo cui ognuno dovrebbe semplicemente assecondare le proprie più profonde pulsioni. Gli uomini non sarebbero allora chiamati che a tenere in considerazione un unico precetto: «Não contrariem a vida» (p. 83).

Tuttavia, la rivelazione che porta l'uomo a riconoscere la propria appartenenza all'universo che lo attornia ha delle conseguenze ben più profonde, che arrivano al punto di rovesciare la provvisoria amoralità della postura filosofica sopra indicata. L'uomo, semplice parte di un tutto, non può infatti che amare le altre componenti dell'immensa totalità cosmica: «Deves amar os rios, porque já foste rio; os montes porque andaste nas suas entranhas; a nuvem tua irmã; a árvore onde correste em seiva – e o homem porque és o homem» (p. 83).

Il vitalismo “al di là del bene e del male” viene così diffusamente superato e trasceso da un'esigenza di amore e rispetto verso il prossimo e verso la natura che coniuga suggestioni che potremmo definire ecologiste *ante litteram* alla voga epocale dei grandi romanzieri russi. Accanto alla palese eco del neo-francescanesimo di Tolstoj è interessante rilevare, infatti, l'ancora più netta impronta lasciata sulle riflessioni di Brandão/Gabiru dal pensiero di Dostoevskij, la cui profondità è testimoniata tanto da un costante richiamo alla necessità di radicamento e di aderenza al suolo materno che ha molte corrispondenze con l'«ideologia terragna» professata dall'autore de *l'Idiota*, quanto dalla sentita affermazione di un'etica della responsabilità che parrebbe estrapolata dalle pagine de *I fratelli Karamazov*. Del resto, se ognuno ha dentro di sé l'universo intero (o almeno una sua reminescenza) ogni forma di conoscenza e di elevazione spirituale si direbbe risultare da un processo di auto-gnosi: «O homem só é feliz quando é ele. [...] O homem precisa de se encontrar» (p. 122).⁴⁵

Non sorprende, allora, che all'interno di tale fitto gioco di corrispondenze tra microcosmo e macrocosmo, l'immaginazione materiale che abbiamo già visto suggestivamente operare in *A Farsa* non si limiti ora alla componente equorea e luminosa, ma estenda il proprio campo d'azione a tutti e quattro gli elementi cosmologici (aria, acqua, terra, fuoco), così come a un “quinto” elemento, quello vegetale, che si configura come il simbolo sintetico dell'interazione convergente tra le quattro componenti sopra indicate. Non sarà forse superfluo ricordare, a tal proposito, che secondo Jean Pierrot gli scrittori del Decadentismo, rifiutando decisamente il fascino del pittoresco e il gusto per la descrizione realista in nome di un ideale poetico orientato dal fascino per l'analogia e l'allusività: «ont été conduits irrésistiblement à investir certaines réalités matérielles ou certains objets d'une richesse métaphorique et d'un pouvoir poétique exorbitants». ⁴⁶ In questo senso il romanzo *Os Pobres*, la cui elaborazione e stesura, si ricordi, risalgono al crepuscolo del XIX secolo, sembra inserirsi all'interno di una tendenza alla «rêverie elementaire» assai diffusa nella coeva letteratura europea e di cui il suddetto studioso, applicando alla letteratura francese di fine secolo il metodo inaugurato da Gaston Bachelard, individua brillantemente le tracce nelle opere di scrittori quali (tra gli altri): Jules Laforgue, Jean Lorrain, Camille Mauclair, Henri de Régnier, Joris-Karl Huysmans e Marcel Schwob.

Quanto alla *rêverie* materiale di *Os Pobres*, essa appare, come rileva anche Vítor Viçoso, polarizzata intorno a tre nuclei fondamentali: l'equoreo, il terrestre e il vegetale.⁴⁷ Ciò non significa, tuttavia, che non si riscontrino nell'opera anche ramificazioni simboliche che si dipartono dall'elemento igneo o da quello aereo. In realtà tutti questi ambiti materiali convergono e interagiscono nel sistema dell'immaginario dell'opera, delineandone la suggestiva fisionomia.

⁴⁵ «Fujamos da terra, dizem-te. Não, bem preso à terra, a terra subtilizada que tu és, a terra tua mãe. Essência da terra, trabalho insano do seu ventre durante séculos e séculos, homem não a renegues! Ama-a, ama a vida. Tu és talvez o sonho da terra. Ela pôs em ti toda a sua emoção, toda a sua maternidade, toda a sua dor e também tudo que tinha de imaterial; deu-te o sonho. Sê bom, se ela to ordena, sê mau se ela o quer. / No mundo correm e entrechocam-se grandes rios de moléculas – que são rios de ódio, outros que são rios de amor, outros que são a amargura, o riso, o sonho.../ Há dias em que a gente se sente responsável por todo o mal que se faz na Terra»; Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, p. 84.

⁴⁶ Jean PIERROT, *Op. cit.*, pag. 17.

⁴⁷ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 216.

Potremmo così iniziare dicendo che, in questo contesto, l'elemento acquatico è indubbiamente quello contraddistinto da una natura più mobile e pervasiva, al punto di connotarsi tanto come la sostanza agglutinante in grado di fondersi con tutte le altre, quanto in qualità d'essenza penetrante e proteiforme che attraverso i suoi obliqui passaggi di stato mette reciprocamente in comunicazione i diversi ambiti della materia. Come accadrà all'interno del testo per ragazzi scritto a quattro mani con la consorte, nel capitolo in cui i due giovani protagonisti vengono tramutati in «Duas gotas de água»,⁴⁸ l'autore riflette qui, infatti, il fascino quasi infantile per l'irrequietezza cangiante dell'acqua che penetra nelle viscere della terra, risale sotto forma di linfa lungo i tronchi degli alberi, scorre tumultuosa in rivoli e ruscelli, per poi, evaporata dalla superficie marina o liberata nell'aria dalla traspirazione vegetale, trasformarsi in nube e intridere nuovamente la terra sotto forma di pioggia.

L'immagine del terriccio boschivo che, imbevuto d'acqua piovana, frana verso valle trascinando con sé ogni cosa è, d'altra parte, la prima rappresentazione simbolica della sorte dei *poveri* che, confusi nello stesso caotico amalgama, travolti dalla stessa corrente limacciosa, vengono inesorabilmente trascinati nel gorgo della disgrazia, della degradazione, della putredine. A questo movimento di abbassamento e umiliazione fa seguito, tuttavia, anche una fase propulsiva: il ritorno alle viscere telluriche coincide, infatti, con un processo di accumulazione energetica da cui può scaturire un nuovo slancio vitale. I poveri, dissolti e frammisti nell'oscura materia terrosa vanno così a costituire il terreno fertile che rende possibile la fioritura primaverile; essi sono l'*humus* che alimenta l'Albero, inteso, nella sua polisemia simbolica, come vettore verticale del loro postumo riscatto, *axis mundi* che dalle viscere ctonie conduce alle vette celesti e *imago* archetipa del loro sacrificio propiziatorio. La simbologia della crescita arborescente che si nutre dall'inumazione tellurica di quanti vengono poco a poco disgregati dall'usura penosa del vivere si direbbe, così, ambigualmente alludere tanto a una dialettica storica progressista e ascendente (quella dell'immagine evangelica del seme che muore per dare frutto; Giovanni 12, 24), quanto a una trasfigurazione utopica della sofferenza che sublima e divinizza l'uomo.

Nell'ordito simbolico di *Os Pobres*, che in questo preannuncia già *Húmus*, il sottosuolo delle esistenze umili instancabilmente solcate e dissodate dal vomere della sofferenza è, allora, il deposito in cui fermentano e ribolliscono irrefrenabili correnti d'energia tellurica, che convergendo lungo il vettore-guida dell'emersione, si estrinsecano nell'immagine radiante dell'Albero che dischiude verso il cielo i propri rami. Ad acquisire particolare rilievo nell'immaginario dell'opera è, tuttavia, soprattutto il risvolto oscuro e notturno di questo processo di espansione vitale («Uma Primavera negra, feita de emoção e de noite»; p. 154), nel cui alveo si accentua la corrispondenza biunivoca tra lo sboccio vegetale e la fioritura onirica. Se, infatti, «as árvores são emoções da terra» (p. 50), allo stesso modo il risveglio della vita arborescente proietta il proprio influsso sull'interiorità dei personaggi, propiziando una rinascita interiore: «a mesma primavera negra fez dar emoção a estas criaturas exploradas e servidas» (p. 186).

Nell'ambito di un apparato simbolico in cui i tratti dell'intimità notturna e femminile prevalgono dunque su quelli della luminosità solare, l'Albero risulta, così, per lo più associato all'immagine del chiar di luna che lo trasforma in un «colosso esbranquiçado e mudo» (p. 153), ovvero nel silenzioso dominatore di un reame fantasmagorico in cui, al lucore dell'astro notturno, gli stessi sogni dei disgraziati si direbbero prendere forma, mentre gli occhi del visionario Gabiru distinguono in una delicata apparizione spettrale i tratti dell'amata Mouca. In quest'ultima, enigmatica, figura – «construída de luar, ou construída de sonho» (p. 146) – si può riconoscere, per altro, tanto una proiezione dell'archetipo dell'Anima misteriosa e femminile sovrapposta dall'amante all'oggetto del proprio desiderio, secondo un meccanismo ben noto a Jung, quanto, nei termini dell'immaginario ampiamente ripreso dalla letteratura fantastica coeva, un doppio vampiresco che pare nutrirsi della Mouca in carne e ossa («Quanto mais a Mouca sofre, mais esta se cria»; p. 147).

⁴⁸ Raul e Maria Angelina BRANDÃO, *Portugal Pequeno*, Lisboa, Vega, 1985, pp. 59-68.

Se tali sono, d'altronde, le direttive principali attorno a cui converge l'immaginazione materiale del testo, non vanno ignorate le varie linee di sviluppo collaterali rispetto a questa costellazione di simboli fondamentali, che si estendono ai più variegati domini elementari, mettendone in rilievo, secondo un principio già messo in luce da Bachelard, ora la connotazione positiva e creatrice, ora quella negatrice e distruttiva.

Nella connotazione del fuoco si direbbero allora prevalere i tratti fervidamente euforici, al punto che una delle sue rare interpretazioni dispregiative allude a un'ossimorica *vampa gelida* che riverbera in occhi carichi d'odio («Há olhares vesgos, de ódio, lume que gela e arde»; p. 115). Negli altri casi, la combustione ignea veicola invece la rappresentazione figurata del sogno o del dolore che consumando le esistenze dei miserabili le sublimano e nobilitano. Così, ad esempio, per Gabiru: «Um sonho é como se tivéssemos na alma um mundo maior que este. Todo em fogo...» (p. 137), affermazione perfettamente coerente con l'accento, fatto in precedenza dal narratore, a un tale che a forza di tanto sognare avrebbe fatto diventare color di brace le pareti del cubicolo in cui è rinchiuso («Está vivo num túmulo: só as paredes esbraseadas, à força de sonhar, a rubro como as pedras duma forja, conhecem a sua dor»; p. 27). Se il dolore, poi, è «um atlântico de fogo» (p. 50), l'immersione nelle sue acque roventi è il battesimo destinato ai *poveri* («gastos e ardididos»; p. 157), vittime sacrificali di una società che li respinge ai propri margini. D'altronde, nella filosofia affidata a Gabiru in quanto *alter ego* autoriale, la sofferenza è un'esperienza indispensabile all'elevazione morale e spirituale. Non sorprende, allora, che a livello simbolico la sua azione purificatrice venga equiparata alla metamorfosi che fa di un ceppo putrido e senza scopo un ramo d'oro fulgido, fonte di guizzi luminosi e calore crepitante (Cfr. p. 160).

L'elemento aereo, prendendo a prestito l'isotopia fluida propria dell'immaginario equoreo, si configura come l'ambito in cui si propagano liberamente «ondas luminosas» (p. 66), «rios de moléculas» (p. 84), oppure ancora «torrentes impetuosas de ódio, torrentes de escárnio, [...] levadas de sonho» (p. 125) che alludono, nell'ultimo caso, all'esternarsi dell'attività psichica sotto forma di invisibili correnti elettromagnetiche (il dolore, del resto, è definito «assombroso fluido»; p. 49). La commistione con il dinamismo torrenziale dell'elemento liquido è riflessa anche nell'immagine ricorrente del chiar di luna che «corre branco e sem murmúrio» (p. 46), tuffa i rami dell'Albero solitario in un «oceano de luar» (p. 145), facendo così stillare «gotas de luar» (p. 147) e diluendo nel suo biancore misterioso gli stessi confini tra realtà e fantasia. Il motivo del pallido chiarore lunare rappresenta, di fatto, uno dei vettori simbolici fondamentali nell'*imagerie* notturna dell'opera, che culmina nei capitoli XVIII e XX («O Gabiru treslê» e «A outra Primavera»), in cui, alle immagini già riferite si affianca quella dei «fios de luar» (p. 145) che Gabiru, contemplatore sognante e assorto, intreccia nel «tecido de luar» (p. 147) destinato ad avvolgere la figura femminile evocata nella sua proliferante *rêverie*.

Se, d'altronde, Gabiru rimane fedele nelle sue fantasticherie notturne alla *bianca vestale* cantata nell'*Atala* (1801) del romantico René de Chateaubriand (1768-1848), il personaggio dell'Astronomo sembra estendere lo spettro d'azione delle sue capacità immaginative all'intera volta celeste (*nomen omen*) ed è proprio durante una delle sue estatiche contemplazioni naso all'aria che egli trova la morte capitombolando in una nefanda latrina, in un passaggio in cui lo scrittore, recuperando l'aneddoto tradizionalmente riferito al filosofo Talete, pare fornire la sintesi paradigmatica della commistione di sublime e grottesco che caratterizza tutta la sua poetica.⁴⁹

Deram come ele caído na tábua molhada daquela ignóbil latrina de casa de hóspedes. Nos seus olhos, mesmo mortos, ficou luciluzindo uma poeira de espanto. Morrera surpreendendo algum mundo desconhecido ou descobrindo outro sonho tão vivo, que, de vê-lo, caíra fulminado? Em torno era o

⁴⁹ Stando a quanta narra Platone nel *Teeteto*, il filosofo di Mileto sarebbe cascato in un pozzo mentre era intento nella contemplazione della volta celeste, suscitando l'ironia di un'ancella che lo avrebbe spiritosamente accusato di preoccuparsi di conoscere più cosa era in cielo che sotto i suoi piedi. L'aneddoto, ripreso da Diogene Laerzio, ispirerà, tra gli altri, un racconto del *Novellino* e una delle fiabe di La Fontaine.

asco: as paredes com dedadas, versos obscenos e legendas prodigiosas – e entre aquela lama o Astrónomo morto era como a claridade das constelações, que luzem até no fundo das latrinas (p.160).

Il curioso episodio dell'Astronomo è anche interessante perchè rivela la consapevolezza con cui il testo dimostra di manipolare le multiformi propaggini dell'immaginazione elementare, non solo attraverso un gioco poetico che coinvolge direttamente acqua, aria, terra e fuoco, ma anche attraverso frammentarie e penetranti riflessioni sullo stesso meccanismo innescato dalla contemplazione partecipe di un cosmo che è continua fonte di meraviglia: «Porque é que a água, até o mais humilde charco, atrain e faz sonhar os homens contemplativos?»(p. 62); «Compreendo o materialista sincero, o idealista sincero. Num predomina a nuvem, no outro a terra»(p. 99). In passaggi come questi Brandão si direbbe dunque abbozzare una vera e propria fenomenologia dell'immaginazione materiale, spingendosi, in tale contesto, fino all'iperbole poetica che induce a scorgere l'azione di forze immaginative che si direbbero operare anche al di fuori della fantasia umana, aprendo la strada allo slittamento semantico che converte la *materia sognata* in *materia sognante*: «A matéria também sonha»(p. 111); «Tudo na natureza se concentra e sonha»(p. 183).

In tale ambito, l'acqua offre al romanziere di *Os Pobres* un vasto e variegato campionario di immagini di sicura suggestione. Tanto per cominciare, l'acqua corrente, atta a descrivere lo *stream of consciousness* cui parrebbe abbandonarsi nella stesura delle sue riflessioni il filosofo Gabiru, il quale, con una tecnica pre-surrealista, «deixa correr as suas ideias à solta como os rios»(p. 45). Qualcosa di simile farà, d'altra parte, lo stesso personaggio nel descrivere il sentimento che lo lega a Mouca, lasciando che dall'imo del proprio essere emergano in modo naturale e spontaneo «palavras que nunca aprendi, nem soube dizer, mas que me brotam da alma como nascentes»(p. 147). Le acque sorgive, con una valorizzazione consueta nella poetica brandoniana, alludono, del resto, anche alla fonte segreta dell'amore e della tenerezza, da cui sgorga l'esiguo ma insostituibile filo d'acqua che «cada criatura nascida traz consigo» e che «tira à vida a sua segura»(p. 24).

Il fiume sostituisce all'irrequietezza dinamica dell'acqua che sgorga e scende a valle in rivoli e ruscelli spumosi un movimento più calmo e maestoso, in cui il riferimento al motivo eracliteo del *tutto scorre* si combina con una più netta messa a fuoco dei motivi della foce e dell'estuario, chiamati a simboleggiare la conclusione del percorso vitale. Da questa prospettiva finalistica muovono le immagini della vita come «levada esplêndida» che «caminha para um fim ignorado de beleza»(p. 126), o quella, più carica di *pathos*, dell'«eterno rio de gritos, a correr desde que o homem existe» e che «vai desaguar no infinito»(p. 50). D'altronde, come osserva Gabiru in una delle sue riflessioni: «Todos os rios, como todas as vidas, vão desaguar no grande atlântico de beleza»(p. 165).

Quanto al mare – ovvero, per lo più, l'Oceano – esso unisce all'inevitabile memoria delle navigazioni Lusiadi la preponderante valenza simbolica che ne fa l'immenso scenario destinato ad aprirsi all'uomo nell'al di là oltremondano, oscillando tra la connotazione pacificante che lo vuole «dourado, cheio de claridade, numa madrugada eterna»(p. 128) e quella, contrapposta, che lo vede: «negro, tumultuário, de horror, como aquele oceano nunca dantes navegado, onde só monstros cresciam»(*Ibidem*).⁵⁰

Ambivalente, non di meno, è la valorizzazione simbolica dell'elemento terrestre, che, combinandosi a quello equoreo, dà innanzitutto vita al motivo ricorrente dell'impasto fangoso, a cui si riferiscono i termini «lama», «lodo» o «limo»: coagulo viscoso che partecipa per lo più alla connotazione degradante che lo stesso Bachelard riconosce alla maggior parte delle immagini letterarie ispirate da quelle che egli definisce «eaux composées». La qualificazione della materia lutulenta si direbbe così seguire, nella sua essenza, il vettore dell'abbassamento disonorevole e indecoroso, che porta, ad esempio, a descrivere Mouca e le altre miserabili abitatrici della casa di piacere come «lama que o homem gera de propósito para o gozo» (p. 35), immondo amalgama composto «do lodo das ruas e da abjecção»(p. 160).

⁵⁰ Si veda la «prodigiosa voz de Adamastor a pregar à terra»(p. 46) oppure Gabiru «perdido num mundo que descobriu à proa do seu barco como um navegador»(p. 26).

La promiscuità limacciosa parrebbe, in effetti, limitarsi a sovrimporre il marchio dell'ignominia abietta all'idea di umiliazione che le immagini terrestri già di per sé sono passibili di tradurre nell'immaginario dell'opera. Non più tardi che nel secondo capitolo del romanzo, ad esempio, introducendo la dolorosa e grottesca vicenda di Gebo, si dice che il soprannome che accompagna il personaggio, stigmatizzandone la figura incurvata e lacera, si è potuto originare «por a desgraça o ter calcado aos pés até o tornar ridículo»(p. 29), regalando agli altri miserabili la maligna soddisfazione «de o ver calcado como a terra dos caminhos»(p. 30).⁵¹ Una sorte non diversa da quella toccata alla meretrice Mouca, anche lei resa dalla sventura «rasa como o chão»(p. 65; oppure «irmã da terra, rasa como a terra»; p. 146), come confessa raccontando i maltrattamenti subiti nell'infanzia («Calcavam-me aos pés por nada»; p. 37), quasi a farne una paradossale rivendicazione: «Eu sou feita de terra, de terra que todo o mundo pisa»(*Ibidem*).

L'affermazione di Mouca, che rivendica di essere *fatta di terra*, coincide, per altro, con l'ammonimento rivolto da Gabiru al destinatario delle sue pagine meditative («Tu és feito de húmus, tu és feito de terra»; p. 83), all'interno di un contesto in cui, tuttavia, il richiamo all'umile argilla da cui Dio avrebbe plasmato l'uomo si affianca a un'implicita rivalutazione del materiale terrestre, considerato come l'elemento in cui si celano sconosciute e sorprendenti risorse vitali. Del solitario pensatore si dice infatti che quando a travolgerlo è l'impeto creativo da cui nascono le pagine della sua bizzarra opera filosofica, egli si sente «aquecido, como a Terra quando vem a Primavera»(p. 65), stabilendo così il parallelismo, ricorrente poi anche in *Húmus*, tra la *renovatio* della materia animica percorsa dal fluido dell'energia espressiva e il rinnovamento ciclico della vita vegetale. Gli strati profondi, della terra e della psiche, risulterebbero così depositari di un'analoga riserva di virtualità creatrici, in grado di effondersi allorché un fattore esterno (la primavera o il sogno) interviene a metterne in moto l'intrinseco dinamismo.

Del resto, quello che potremmo denominare – nei termini impiegati da Henri Bergson in «Matière e memoire»(1896) – l'*io profondo* di Gabiru («aquele chão que só o arado do sonho lavrara»; p. 65), viene significativamente colto nel momento in cui a percorrerlo, in concomitanza con il proliferare del sentimento amoroso diretto a Mouca, è l'*élan* incontenibile rivolto all'attività creativa, e si presenta così «atravessado por este veio turvo, que tudo remexe e transforma – a vida»(*Ibidem*). In effetti la vicenda in esame si connota come un caso esemplare del processo metamorfosante focalizzato nell'opera, illustrando in modo paradigmatico come la feconda produttività della materia tellurica si contrapponga, nell'immaginario di *Os Pobres*, all'astratta sterilità delle divagazioni condotte in qualsiasi mondo iperuranio. Non sembra casuale, infatti, che la rinascita interiore di Gabiru si produca proprio nel momento in cui egli si distacca dai suoi “alti pensieri” e si ricongiunge, di contro, alla promiscuità contagiosa e vitale degli istinti e delle passioni: «Acordara enfim para a realidade e ele, que tinha passado a vida a revolver um brasido de ideias, longe da terra e do seu lodo, amou a Mouca, rasa como o chão»(*Ibid.*).

Lo sbocciare del sentimento amoroso coincide così, per il personaggio, con il brusco capitolombolo che dall'incontaminato mondo dell'idee lo precipita in picchiata nell'universo impuro e vischioso della materialità (*a terra, o lodo*): Gabiru, è il caso di dirlo, *cade* innamorato. A riflettersi nella sua vicissitudine è infatti un più generale paradigma discendente che lo imparenta agli altri personaggi del romanzo, da Gebo che piomba nella più nera miseria, a Sofia che scivola nell'abiezione, fino all'Astronomo che rovina indecorosamente in una nefanda latrina. Tuttavia, come si è accennato in precedenza, la catabasi agli inferni dell'informe sostanza tellurica rappresenta anche, nella costellazione simbolica del testo, il preludio a una possibile rinascita, all'auspicata emersione di forme nuove e inaudite. L'argilla caotica e oscura è qui, come la *terra di nessuno* del poeta messicano José Emilio Pacheco, «la materia de la que sale todo / y a la que todo regresa», la

⁵¹ L'aggettivo «gebo» (dal lat. *gibbus*) può indicare in portoghese un individuo gobbo oppure cencioso e trasandato nell'abbigliamento. Al personaggio brandoniano, che sarà poi protagonista, con poche alterazioni, del dramma *O Gebo e a Sombra*, parrebbero di fatto calzare entrambe le accezioni del termine.

«putrefacción en que nos da la vida la muerte», ovvero il fulcro paradossale in cui convergono, secondo lo schema che tornerà in *Húmus*, «tumba y matriz».⁵²

Nella *rêverie* elementare rivolta in *Os Pobres* all'intimità segreta delle profondità sotterranee parrebbe così delinearsi già, nei suoi tratti fondamentali, il dramma della materia che caratterizzerà, nella decade successiva, la sua opera principale, su cui sarà altrettanto influente l'eredità dell'antica concezione in virtù della quale, come indica Mircea Eliade, «l'alchimiste traite la Matière comme la divinité était traitée dans les Mystères: les substances minérales «souffrent», «meurent», «renaissent» à une autre mode d'être, c'est-à-dire sont transmuées».⁵³ La terra, l'humus in cui si concentrano putrefazione e rinascita è già qui, infatti, la materia sofferente che attraverso la sua *passio* può risorgere sotto nuove spoglie, il ventre oscuro da cui la vita emerge in tutto il suo splendore: «Da cova nascem sempre coisas materiais, formas, árvores, nuvens – da dor a beleza absoluta» (p. 48); «Da terra dilacerada surgem formas de prodígio. Quanto mais revolvida a matéria, mais bela é a eclosão do sonho» (p. 146).

Quanto alla poetica dell'humus e del suo sofferto parto primaverile, che tocca il culmine dell'intensità espressiva nell'*explicit* dell'opera, essa rappresenta, nondimeno, il *trait-d'union* che veicola il passaggio tra due dei più fervidi campi d'azione dell'immaginazione materiale di *Os Pobres*: il terrestre e il vegetale.⁵⁴ La Primavera, infatti, per usare le parole impiegate dal personaggio dell'Astronomo: «transforma o húmus inerte numa vida furiosa» (p. 153), il che significa, nel sistema simbolico qui predisposto, che dal dolore ignorato dei miserabili può trarre succo e alimento il sogno che ne rappresenta il superamento dialettico, convertendo, in tale ambito, l'inerzia orizzontale della materia terrestre nel dinamismo verticale della crescita arborea. Se, infatti, come sostiene il narratore, «tudo na vida se alimenta de gritos, como as raízes na terra se sustentam de água» (p. 67), non si fatica a comprendere perchè le miserande esistenze delle donne raccolte nella casa di piacere possano convertirsi nella «seiva dolorida que fará nascer um dia alguma misteriosa Árvore» (*Ibidem*).

L'albero che *si sustenta di dolore* (p. 27) non rappresenta, del resto, soltanto un'immagine ricorrente nelle espressioni figurate impiegate dalla voce narrante o dai singoli personaggi, ma corrisponde anche, si ricordi, a una presenza viva e concreta nell'ambientazione del romanzo, nel cui alveo condensa la mobilità emergente della vita vegetale che irrompe nell'arido deserto della necropoli pietrificata. In questo contesto, il filosofo Gabiru – prigioniero dello spazio urbano e nostalgico dell'infanzia trascorsa in una casetta circondata dai boschi – non può che eleggere l'Albero sveltante dirimpetto alla palazzina dei *poveri* a oggetto prediletto delle sue fantasticherie, intitolandogli anche il libro in cui va raccogliendo le proprie disarticolate meditazioni. La centralità riconosciuta all'Albero nella topografia immaginaria dell'opera risulta, in questo modo, confermata anche dall'analoga preminenza dell'elemento vegetale nella proteiforme *rêverie* materiale che viene qui riversata.

In tale contesto, infatti, la commistione di diversi ambiti elementari già preannunciata dalle espressioni volte a connotare il dolore come «assombroso fluido» (p. 49) o «atlântico de fogo» (p. 50), culmina nell'immagine potentemente sintetica dell'albero che radicandosi nella *terra* e nutrendosi d'*acqua*, è al contempo protagonista di una crescita *aerea* e depositario della sostanza combustibile che alimenta il *fuoco*. A rafforzare la natura sintetica della simbologia arborea sono, così, immagini come quella che fa della foresta tanto «um grande mar ignorado e verde» (p. 45) quanto un «universo verde e ígneo que está para lá das pedras» (p. 47), tanto come quelle volte a

⁵² Cfr. José Emilio PACHECO, «Tierra de nadie» in *El silencio de la luna*, México, Ediciones Era, 1994.

⁵³ Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977, p. 126.

⁵⁴ Vale la pena di riportare i paragrafi conclusivi dell'opera: «Da matéria tem nascido à custa de gritos, de fibras torcidas, o imorredoiro espírito. Através das idades ele se criou, através da dor veio surgindo. O mundo espiritual é já hoje mais vasto que o mundo material. A dor é a primavera da vida. Para se entrar na vida ou para se entrar na morte há sempre gritos. A dor ara o céu cheio de estrelas e os seres humildes. / Que se cria de tudo isto?, que é que se alimenta no infinito? Destes pobres espezinados, revolvidos, nascem as coisas eternas – húmus, amálgama, protoplasma, espírito lácteo, com que se constroem os mundos. Na vala comum os seus corpos, cansados de sofrer, são a vida da terra: as árvores, o pão, as formas, a seiva esplendente. No infinito é da sua dor que se sustenta Deus» (*Os Pobres*, p. 195).

equiparare, in modo altrettanto suggestivo, gli alberi a «emoções da terra»(p. 50) o a «labaredas verdes que se agitam»(p. 47).

Per concludere possiamo quindi affermare che in un romanzo come *Os Pobres*, Raul Brandão, inaugurando la fase più matura della sua produzione letteraria, ha generosamente elargito «cette matière onirique riche et dense» che per Bachelard è «aliment inépuisable pur l'imagination matérielle». ⁵⁵ Da quella stessa *ricca e densa* materia onirica trarrà alimento, del resto, nelle sue varie versioni date alle stampe a partire dal decennio successivo, anche quella che è unanimemente considerata la sua opera più significativa: *Húmus*.

⁵⁵ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie, José Corti, 1947, pag. 27.

1. *Ecce Húmus*

*O ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources infinies de l'épaisseur
sémantique des mots!*

Francis Ponge

1.1. *Húmus*: lo spazio liminare

Francis Ponge, nel frammento della *Introduction au galet* qui proposto come epigrafe, rivolge al lettore l'invito a un *viaggio nello spessore delle cose* che passi l'attraverso lo *spessore semantico delle parole*. È forse questa la migliore premessa a ogni lettura o rilettura dell'opera maggiore di Raul Brandão. Anche qui, infatti, abbiamo a che fare con uno scrittore che si direbbe riflettere, nell'ossessione per la vita che brulica in fondo agli elementi e alle sostanze (dello spirito e della materia), l'intento di sondare gli abissi della propria stessa interiorità. Anche qui, inoltre, l'immersione nei meandri dell'intimità materiale va di pari passo con la discesa verso le occulte risorse significanti della parola, il che significa, nel caso dell'autore portoghese, di un idioletto sapientemente scarno, che attraverso la ridondanza e l'amplificazione simbolica si accende di nuovi, insospettabili riverberi. Che rimandino a concetti universali quali *sogno, dolore, tenerezza* o a immagini archetipe quali *albero, pietra, terra*, le parole da lui prescelte parrebbero, infatti, ricondotte alla radicalità primigenia di una lingua sognata. Avviene allora per Brandão, come per Ponge, che leggendo non solo penetriamo nell'interiorità immaginata dei corpi, ma, allo stesso tempo «nous allons à la racine rêveuse des mots».¹

Húmus, il termine scelto dallo scrittore per identificare e nominare il proprio testo, il Verbo che sta al principio della sua originale cosmogonia letteraria, ha quindi, in primo luogo, il valore, per così dire topografico, di delimitare i confini di un immaginario ancorato alle forze magmatiche che si agitano nel sottosuolo tellurico. Scoprire quel che si cela nelle profondità ipogee significa, d'altra parte, all'interno del sistema referenziale del testo, discendere simultaneamente alla segreta *radice di sogno* dei vocaboli atti a descrivere tale oscura catabasi: a partire, naturalmente, da quello che intitola l'opera. Potremmo allora dire che se l'intero testo di *Húmus* può essere letto attraverso la chiave interpretativa fornita dal titolo, è anche vero che quest'ultimo dipana lungo l'intero ordito testuale le implicazioni già contenute, *in nuce*, nel palinsesto delle proprie molteplici stratificazioni semantiche.

«*Húmus*», come osserva Maria João Reynaud – rifacendosi alla distinzione tra titoli tematici, rematici e misti proposta da Gérard Genette in *Seuils* – è un titolo che «richiama il «contenuto» dell'opera, senza smettere, allo stesso tempo, di far valere la sua natura metaforica e la sua funzione simbolica», ovvero, nella tipologia genettiana, un titolo tematico di tipo metaforico.² Il vocabolo portoghese procede, com'è noto, dal corrispondente lemma latino, *hūmus* (terra, suolo), etimologicamente imparentato con il sostantivo *hōmo* (uomo), con il verbo *hūmo* (inumo, sotterro) e con l'aggettivo *hūmīlis* (basso, umile, la cui accezione originaria è, tuttavia, *vicino alla terra*). Il titolo si direbbe quindi richiamare, in primo luogo, il legame sacro e inviolabile che unisce l'uomo all'*humus* che l'ha generato, in un quadro referenziale prossimo alla dostevskijana «ideologia terragna» (*pōčvenncestvo*): espressione con cui l'autore de *I fratelli Karamazov* indica la necessità etica e spirituale di mantenersi «aderente al suolo», senza smarrire il contatto simbiotico e vitale con la terra materna.³ Allo stesso tempo, tuttavia, in virtù tanto della parentela con il verbo che indica l'atto della sepoltura (*hūmo*), così come della moderna accezione di componente del terreno formata da sostanze organiche decomposte o in via di decomposizione, il vocabolo «*húmus*», come

¹ Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 11.

² Maria João REYNAUD, *Metamorfoses da escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000, pp. 166-167.

³ Cfr. Gianlorenzo PACINI, «Ideologia terragna» in *Fëdor M. Dostoevskij*, Milano, Paravia/Mondadori, 2002, pp. 127-128.

evidenzia la sopraccitata studiosa portoghese, si trova simultaneamente trasferito all'interno di un alone di connotazioni psicologiche e morali in cui *emerge l'idea di degradazione e morte*.⁴

Alla luce di queste osservazioni preliminari si può allora tentare di chiarire quale tipo di rapporto sia quello che lega l'ordito testuale al contrassegno contenuto nel titolo, un titolo che, vale la pena di sottolineare, compare fin dai primi frammenti (1909) che testimoniano la genesi dell'opera.⁵ Nel termine «*húmus*» si può, in effetti, vedere preconizzata l'idea ispiratrice sottesa all'intero testo, ovvero, per adottare la terminologia suggerita da Cesare Segre, il suo tema dianoetico.⁶ Se, infatti, teniamo presente la distinzione, già aristotelica, tra contenuto narrativo e idea ispiratrice, *mythos* e *dianoia*, poi ripresa e sviluppata da Goethe (che oppone *Stoff* e *Gehalt*) e più recentemente dal critico canadese Northrop Frye (che riprende il binomio della *Poetica*), il *mythos* potrà essere definito come l'insieme del materiale diegetico veicolato da un testo, mentre la *dianoia* come il nucleo acronico e concettuale attorno a cui si sviluppa il discorso narrativo, il centro di gravitazione semantico del testo letterario.

Se un titolo come *Húmus* non dice molto riguardo agli (in realtà scarsi) sviluppi narrativi del testo a cui fa riferimento, esso si direbbe, dunque, ricondurci piuttosto all'originario «nesso discorsivo tra le idee ispiratrici»⁷ da cui scaturisce l'opera, un *nesso*, che, in ragione dell'ambiguità semantica già segnalata, potremmo identificare, da un lato, con l'opposizione binaria tra dinamismo e immobilità, sviluppo vitale e stasi necrotica, dall'altro con la demarcazione di un ambito in cui tali contrapposizioni paiono a tratti placarsi (se non annullarsi) in una paradossale *coincidenza degli opposti*.

L'«*humus*» è, in effetti, per Raul Brandão, luogo simbolico e concettuale in cui coesistono e si confrontano vettori semantici di segno contrario. Lo è, prima di tutto, nella sua accezione immediata di materiale biologico decomposto e rielaborato, vettore simbolico del duplice passaggio dell'organico che diventa materia inerte e della materia inanimata che contribuisce alla formazione di nuovi organismi. L'*humus* è la torba paludosa in cui la morte sprofonda tutte le cose, la lettiera in cui si depositano gli scarti e i rimasugli confusi di ideali logori e fedi annichilite, ma è anche la sostanza in cui il prodotto della necrosi organica viene inserito in un nuovo ciclo biologico, in cui si possono generare nuovi modelli di pensiero e di vita.

Elemento apparentemente statico, a cui alludono le tradizionali concezioni della terra come culla a cui si torna per l'eterno riposo, esso cela nelle sue ascese profondità una vitalità proliferante, un brulicare inarrestabile, in cui i vettori della negatività distruttiva incontrano quelli delle virtualità potenzialmente rigeneratrici. Si è tentati di riconoscerli, allora, anche il simbolo dell'epoca in cui vide la luce, epoca che per l'autore era sospesa tra il non poter più credere in fedi e utopie inservibili e il non avere ancora trovato, direbbe Jean-François Lyotard, nuove *metanarrazioni* in grado di dare risposte soddisfacenti all'ansiosa domanda di senso dell'uomo contemporaneo.⁸ L'*humus* è quindi il luogo in cui la dissoluzione delle vecchie illusioni metafisiche e dei vecchi precetti morali si apre alla germinazione ancora confusa di nuovi significati.

In secondo luogo, ricollegandosi anche etimologicamente a *hōmo*, l'*humus* è immagine della vita interiore individuale, sospesa tra la dimensione cosciente e quella inconscia, rimandando tanto alla superficiale imperturbabilità dell'una quanto al subbuglio fertile e occulto dell'altra. Esso è metafora cosmomorfa dell'esistenza umana e richiamo metonimico all'argilla con cui il Dio della Genesi impasta il rosso Adamo, è terra-uomo e uomo fatto di terra. In questa ulteriore accezione, contigua e complementare alla prima, l'*humus* è anche il campo in cui agiscono due forze opposte, la tendenza

⁴ Maria João REYNAUD, *Metamorfoses da escrita*, pag. 168.

⁵ Cfr. *Ivi*, pag. 67 e sg.

⁶ Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, pag. 336.

⁷ *Ivi*, pag. 91.

⁸ «A vida antiga tinha raízes, talvez a vida futura as venha a ter. A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós sem tecto, entre ruínas, à espera...»; Raul BRANDÃO, *Memórias, Tomo I (edição de José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, pag. 36. Da questo passaggio è tratto il titolo (*Sem tecto, entre ruínas*) di un romanzo pubblicato da Augusto Abelaira nel 1978.

all'irrigidimento minerale e pietroso nelle vuote convenzioni della vita inter-personale e il rovello misterioso e incontrollabile di un'interiorità dominata dalla mobilità magmatica degli impulsi tellurici.

L'analisi della simbologia a cui allude il titolo che precede l'opera permette, tra l'altro, di definire il rapporto dialettico tra le idee-guida che si intrecciano nel successivo ordito testuale nei termini di un'opposizione tra immobilità superficiale e dinamicità profonda. Come la terra in apparenza statica nasconde nei suoi sostrati un'attività sorprendente, così per lo scrittore la vita psichica appare scissa tra la rigidità dei codici di comportamento interiorizzati e il moto occulto e perturbante delle pulsioni inconscie. Sul piano storico-culturale una stessa dualità pare, d'altronde, dominare l'universo sociale raffigurato in *Húmus*, oggetto di una visione in cui al di sotto delle macerie inerti di un mondo decadente e svuotato di senso si avverte la faticosa gestazione di una nuova realtà, generatrice ambivalente di panico apocalittico e attesa messianica. La dialettica immobilità/mobilità si lega così a quelle: superficiale/profondo e visibile/invisibile, che attraverso il moderno recupero di un diffusissimo *topos* barocco, quello delle apparenze menzognere, implicano anche la bipolarità: ingannevole/veritiero.

Nel modello di mondo realizzato dal testo, il primo polo, in cui si concentrano i semi: *immobile*, *superficiale*, *visibile* e *ingannevole*, sarà quello delle manifestazioni esteriori della vita cosciente, degli schemi di rappresentazione stereotipati attraverso cui viene filtrato il reale, della teatralità delle relazioni inter-personali e della menzogna che regge i rapporti sociali, in una parola di quello che V. Viçoso, commentando l'opera dello scrittore, ha definito in modo pertinente l'universo della «maschera». Il secondo polo, quello del volto che rimane inaccessibile al di sotto di tutte le maschere e riunisce le opposte caratteristiche di *dinamico*, *profondo*, *occulto* e *veritiero*, è l'ambito tanto della dimensione inconscia della vita interiore, quanto della realtà sostanziale e sconosciuta del cosmo e del ruolo dell'uomo nel cosmo: duplice abisso in cui si agitano i flussi della metamorfosi e del rinnovamento, di cui è epitome l'irrompere tellurico dell'onirismo, della primavera e della morte; è questa, per lo studioso sopracitato, la dimensione del «sogno».⁹

Sul piano dianoetico si potrebbe allora dire che *Húmus* prende forma proprio dall'instabile equilibrio tra le due polarità; esso non è solo il campo che le comprende mantenendole indipendenti e isolate, ma è anche e soprattutto il risultato dell'incontro-scontro tra due tendenze modulari, tra due visioni del mondo inconciliabili e ciò nonostante egualmente insopprimibili.

Il testo di Raul Brandão è quindi un'opera che nasce alla soglia di due mondi contrapposti, ma oscuramente interagenti: il suo obiettivo sembra essere quello di svelare, nell'universo della «maschera», la presenza del «sogno» soggiacente. Se si considera, tuttavia, che lo stesso discorso testuale afferma la dimensione profonda e inaccessibile della realtà occulta che dovrebbe rivelare, non si fatica a comprendere che tale polarità possa essere soltanto allusa, vagamente suggerita attraverso lo sforzo, costantemente rinnovato, di lasciar trapelare l'invisibile, svelare l'imperscrutabile, dire l'ineffabile. A questo orizzonte dinamico, a questa finalità coscientemente utopica ci riconduce l'epigrafe "di un autore sconosciuto" che intesta l'opera: «O que tu vês é belo; mais belo o que suspeitas; e o que ignoras muito mais belo ainda».¹⁰

1.2. Tra maschera e sogno: il dramma della soglia

⁹ Cfr. Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho (Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

¹⁰ «Quanto vedi è bello; più bello quanto sospetti; e ancora molto più bello quanto ignori»; Raul BRANDÃO, *Húmus (Edição crítica de Maria João Reynaud)*, Vol. III, Porto, Campo das Letras, 2000, pag. 53. Quando non indicato altrimenti sarà sempre questa l'edizione a cui facciamo riferimento. Essa riproduce la terza e definitiva versione dell'opera, data alle stampe nel 1926. Le citazioni da *Húmus* saranno sempre seguite dall'indicazione della pagina posta tra parentesi. A.M.B. Machado Pires parrebbe in realtà aver individuato nell'epigrafe "anonima" una massima del poeta indiano Rabindranath Tagore (1861-1941), di cui, purtroppo, non si dà la pena di riportare gli estremi bibliografici. Per il momento, quindi, occorre considerare con cautela la sua affermazione, che si scontra con un'abitudine inveterata nella tradizione critica, per cui il frammento sarebbe da attribuire allo stesso Brandão; Cfr. António Manuel Bettencourt Machado PIRES, *O essencial sobre Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, pag. 33.

Il nesso semantico dell'opera sarebbe quindi da identificare con un dissidio, con l'opposizione irrisolta tra due enunciati antitetici. Il concetto di *cronotopo*, delineato in una nota opera di Michail Bachtin, può aiutarci a comprendere più a fondo l'articolarsi di questo contrasto, che di fatto produce due separati moduli di raffigurazione spazio-temporale. D'altronde la possibilità che all'interno di una stessa opera potessero comparire più modalità cronotopiche era ammessa e riconosciuta dallo stesso critico russo, il quale affermava che in tale ambito: «I cronotopi possono inserirsi l'uno nell'altro, coesistere, intrecciarsi, succedersi, confrontarsi, contrapporsi o trovarsi in più complessi rapporti reciproci».¹¹

Ammettendo la possibilità di questa pluralità anche contraddittoria, lo studioso non mancava, comunque, di rilevare che la tendenza della maggior parte dei testi letterari è quella di far rientrare queste visioni divergenti in uno schema onnicomprensivo ed essenziale. Tra le tipologie di cronotopo enucleate da Bachtin quella che, per il testo in esame, meglio si adatta a ricoprire una simile funzione globalmente strutturale è senz'ombra di dubbio quella della *soglia*, prevalente, ad esempio, nei romanzi di Dostoevskij, laddove si caratterizza come tempo e spazio della svolta e della crisi.

Nel testo di Brandão potremmo dire che la soglia è il *super-cronotopo* che ingloba la contrapposizione di due modelli divergenti di realtà, quello statico della «maschera» e della *vila* (la cittadina decadente), ristagnante e privo di sviluppo sull'asse temporale, e quello mobile dei flussi profondi del rinnovamento, della morte-rinascita, del principio cinetico del cosmo. Alla soglia e alla sua peculiare atmosfera di alta intensità emozionale indirizzano, sul piano spaziale, i motivi dianoetici, costantemente ribaditi nel testo, del sottile pannello («tabique») che separa la realtà superficiale da quella occulta e dell'effetto chiaroscurale prodotto dal proiettarsi in questa vita del bagliore igneo o celestiale caratterizzante la dimensione oltremondana. Quanto al tempo della soglia, «un istante che sembra privo di durata»¹², esso rappresenta la dimensione paradossalmente acronica che rende possibile il confronto tra il tempo ridondante, denso, soffocante della cittadina artificiale e il tempo irrequieto e mobile della realtà profonda.

Come recita il titolo del terzo capitolo del romanzo, a confrontarsi sono quindi: «A vila e o sonho» («La città e il sogno»). La *vila*, l'anonima cittadina di provincia, corrisponde al cronotopo dell'immobilità rigida o colloidale, dell'entropia statica, del tempo fermo che si caratterizza come processo di accumulazione inerte o disgregazione corrosiva, in una versione caricaturale dell'«eterno ritorno dell'identico». Ne risulta una specifica valenza simbolica, nella cui ottica lo spazio urbano appare segnato dal declino dell'idea di un progresso storico lineare, in favore dell'affermarsi di una nozione ciclica e regressiva che interpreta a un livello profondo di elaborazione concettuale il tema epocale della decadenza. Sul grottesco palcoscenico della *vila* banale, della vita quotidiana, i gesti si ripetono all'infinito con un automatismo insensato, i personaggi sono marionette che recitano la loro parte sempre uguale, senza vie d'uscita. Parallelamente, il tempo della *vila* è quello di un'utopia rovesciata, in cui si realizzano tutti gli istinti retrogradi e disperatamente conservativi di una società allo stremo e di individui che cercano rifugio in un dibattersi vano o in una rassicurante immobilità. Non si dimentichi che questa sfera è anche quella, inautentica, della «maschera», ovvero è un prodotto artificiale, un costrutto umano che cerca d'imporsi sul mondo incontrollabile e sfuggente della natura e dell'impulso.¹³

¹¹ Vedi: Michail BACHTIN, «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica» in *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pag. 399.

¹² *Ivi*, pag. 396.

¹³ Non attribuendole un nome e slegandola da concreti riferimenti spazio-temporali, lo scrittore sceglie esplicitamente di rafforzare la natura simbolica della sua città. Ciò nonostante non ci pare che Vitorino Nemésio si allontani dalla verità quando indica il passaggio alle pagine del romanzo di alcuni elementi tratti dallo scenario urbano di Guimarães: «[...]Jo Húmus saiu, pode dizer-se, dos cadernos de parada dum alferes do 20, em Guimarães. Aquelas muralhas kafkianas que o salitre e a angústia corroem são sugestões das ruínas do Castelo da Fundação»; Vitorino NEMÉSIO, «Raul Brandão íntimo» in *Sob os Signos de Agora*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, pp. 135-146. Segnaliamo anche, per dare un quadro completo della questione, che nell'ordito dell'opera compaiono anche alcuni, isolati e de-

La dimensione autentica e profonda, in *Húmus*, è invece quella del sogno, che si oppone a quella menzognera della «maschera» e a quella paralizzante della *vila* che ne è l'incarnazione spaziotemporale. Il cronotopo che si collega al polo occulto della realtà non è allora caratterizzato da un tempo fermo e aridamente ripetitivo, bensì dal ritmo vitale della natura, dal processo di rinnovamento stagionale proprio del regno vegetale. Per questo al livello profondo e dinamico dell'esistenza del cosmo lo scrittore associa due concetti così distanti come quelli di «morte» e «primavera». Il vero universo non è quello statico e claustrofobico delimitato dalle quinte di uno squallida cittadina di provincia, è piuttosto un campo immenso di energie contrastanti, di pulsioni costruttive e distruttive, di processi di organizzazione e disgregazione, un caos in continuo movimento.

Crediamo che la definizione di un universo scisso in due realtà parallele e inconciliabili e la rivelazione di un caos sostanziale che sfugge ai tentativi fatti dall'uomo di ingabbiarlo in qualsivoglia sistema razionale rappresentino, dunque, il nucleo semantico essenziale di *Húmus*. Sebbene all'interno dell'opera, infatti, ci sia spazio anche per motivi simbolici che sembrano preludere a un possibile e auspicato superamento di questo tragico contrasto, la visione dell'esistenza come un'irrisolta serie di dicotomie non è mai definitivamente abbandonata e, a nostro giudizio, la dialettica sogno-maschera non trova qui una sintesi stabile e definitiva.¹⁴ In questo senso il testo in esame può essere considerato come un'opera "aperta", manifestando attraverso la mancata conciliazione delle proprie contraddizioni il proprio carattere anti-dialettico. Ovvero, per usare le eloquenti parole di V. Viçoso: «Na obra, desponha algo que designamos como uma dialéctica alucinada, isto é, uma dialéctica que não atinge a terapêutica da síntese e se estabiliza hiperbolicamente na tensão e na interacção de contrários».¹⁵

Scorrendo dall'inizio alla fine *Húmus* si nota, allora, che a esservi fotografato e dilatato all'estremo è davvero un unico momento, quello dell'apice di una crisi, quello in cui la necessità di un repentino cambiamento dei paradigmi con cui si è fino a ora inquadrata la realtà produce una perturbante sensazione di disagio e straniamento. Il presagio di un universo frammentato, descrivibile solo attraverso catene di binomi (a partire da quello: vita/morte) è, infatti, l'annuncio che prorompe nel primo capitolo del libro e continua a riverberare fino all'ultimo, senza altre variazioni se non quella di un progressivo aumento di intensità che dalla radiazione di fondo del «ruído de morte que devagar rói e persiste...», cresce fino al lancinante, apocalittico grido dei morti che chiude l'opera.

Il testo si presenta, dunque, come un giardino in cui tutti i sentieri semantici si biforcano, senza lasciar intravedere la possibile uscita dal labirinto. La possibilità di un evento imminente e decisivo, la via d'uscita al dedalo di riflessioni solipsistiche da cui scaturisce l'opera, è solamente allusa e non arriva a concretizzarsi. Sembra piuttosto che, in *Húmus*, il finale di partita tra sogno e maschera debba protrarsi all'infinito, nell'interminabile istante in cui la soglia già irrevocabilmente trasposta risulta ancora sempre da varcare. In questo tempo sospeso, in questa apocalisse illimitata che è la negazione stessa di qualsiasi orizzonte escatologico, l'intima frattura che dilacera e duplica la visione della realtà non si direbbe poter essere sanata in alcun modo.

È così, inevitabilmente, una concezione bipolare a predeterminare e strutturare l'intero testo. Al suo interno si potranno distinguere i vettori tematici riconducibili a quella che, per lo scrittore, è la superficie statica del reale, da quelli che, nel suo intendere, rimandano invece al dinamismo di una dimensione profonda che è impossibile conoscere appieno. Si potrà, inoltre, osservare come

contestualizzati riferimenti alla topografia della capitale portoghese. Si veda, ad esempio, la menzione dei Magazzini «Grandela» o di «Rua da Betesga», collocati nel centro di Lisbona (rispettivamente nei pressi dello Chiado e nelle immediatezze del Rossio).

¹⁴ La nostra interpretazione trova conforto nelle parole di Túlio Ramires Ferro: «Poussé par son sens profondément religieux de la vie, Brandão cherchait à travers cette dialectique issue au conflit éternel entre l'Ange e la Bête, le Rêve et la réalité, une solution, un principe organisateur, d'après lequel le chaos, «la cohue», pût devenir cosmos. Cela répondait à un besoin invincible d'optimisme, d'équilibre. Mais chez R. Brandão cet optimisme est éphémère et cet équilibre reste précaire»; Túlio Ramires FERRO, «Raul Brandão et le Symbolisme Portugais» in *Bulletin des Études Portugaises*, XIII, Coimbra Editora, 1949, pag. 224.

¹⁵ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 340.

l'interazione di quelli che si connotano come i due poli inconciliabili e contrapposti in cui è scissa la realtà non solo produca un terzo, peculiare apparato simbolico, ma arrivi pure a connotarsi come il modello estetico e strutturale che connota l'ordito testuale nel suo complesso.

Le immagini riconducibili all'incubo statico di un mondo necrotico e pietrificato nella propria artificiale mendaccia si collegano in tale ambito tanto al mito decadente della *città morta* quanto all'incubo di un eterno e insensato ripetersi di momenti sempre identici, nelle cui spire parrebbe avvolgersi il decorso temporale. Sul versante opposto, la connotazione della dimensione cronotopica in cui prevalgono i motivi dinamici dell'attività onirica, della fioritura primaverile, della morte come processo paradossalmente rinnovatore, s'inserisce nei parametri di alcuni ben individuabili campi d'azione dell'immaginario finesecolare, attratto da una concezione spiritista e pampsichista della realtà, ma pure dalle recenti scoperte relative ai fenomeni elettro-magnetici o all'attività inconscia della psiche.

Quanto all'ambito in cui questi due sistemi di immagini si contrappongono e oscuramente interagiscono, si può osservare come esso non rappresenti unicamente una terza, feconda matrice di intuizioni poetiche, ma fornisca anche il paradigma estetico che plasma il testo, oltre a determinare alcune delle più salienti particolarità che occorre tener presenti nel tentativo di incasellare *Húmus* all'interno di uno specifico genere letterario. La continua esitazione tra due possibilità divergenti non manca infatti di riflettersi nella stessa fisionomia formale del capolavoro brandoniano.

Lo scritto del romanziere, che, come vedremo più avanti, traduce il proprio contenuto concettuale in narrazioni e descrizioni spesso permeate di un'estetica grottesca, parrebbe quindi, a tutta prima, corrispondere a quello che, secondo quanto afferma Hegel nell'*Estetica*, è il carattere fondamentale di tale modalità espressiva, ovvero la tendenza a «non esprimere la conciliazione dei contrasti che sotto la forma di un'impossibilità di conciliazione».¹⁶ In effetti, anche laddove Brandão tenta di oltrepassare i molteplici dissidi che divaricano la sua visione della realtà in due sfere inconciliabili e contrapposte, tale sintesi non si presenta come il momento conclusivo di un confronto dialettico di tesi e antitesi, quanto piuttosto come l'enunciazione di un'occasionale e imprevedibile congiunzione degli estremi opposti. Oltrepassare la soglia può allora significare soltanto, in *Húmus*, vedere i limiti del distinto e del discontinuo disciogliersi in un amalgama amorfo e indifferenziato. A superare le contrapposizioni dialettiche, qui, è solo la logica paradossale della *coincidentia oppositorum*.

¹⁶ Apud Dominique IEHL, *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pag. 22, pag. 57 (traduzione nostra).

2. La superficie statica del reale

Enfer pétrifié, sans flammes et sans bruit...
Leconte de Lisle

2.1. La dimensione spaziale: una città necrotica

2.1.1. La pietrificazione e le statue

La visione della realtà che modella *Húmus* può apparire scissa tra la percezione di un ingannevole mondo fenomenico e l'oscura intuizione di un noumeno occulto, che si manifesta solo sotto forme traslate e indirette. La remota genealogia platonica di questa concezione viene, peraltro, confermata in uno degli ultimi capitoli del libro (Cap. XVII, «Céu e Inferno»), laddove, sotto forma di tardiva agnizione, ci si imbatte in una nitida eco del Mito della Caverna: «O que nos víamos ao final eram sombras projectadas num muro»(p.200). Un'allusione al medesimo mito si potrebbe individuare, d'altronde, già nelle battute iniziali dell'opera, laddove l'allegoria visiva della *Repubblica* viene però trasferita sul piano acustico: «Mais fundo: não existem senão sons repercutidos. Decerto não passamos de ecos»(p.65). Se il mondo direttamente accessibile ai sensi non è quindi altro che lo schermo su cui si proietta il riflesso di altri e sconosciuti gesti, risulta impossibile non individuare, al di sotto delle increspature superficiali di un movimento solo apparente, il persistere di un'immobilità angosciante: ed è infatti quanto, coerentemente, fa lo scrittore.

A tal proposito risulta allora utile focalizzare l'attenzione, innanzitutto, sui motivi della sua opera direttamente ricollegabili all'idea di un'immobilità rigida, come quelli della statua, del sepolcro, del *rigor mortis*, della smorfia paralizzata in un eterno rictus, tutti variamente riconducibili a una stessa paranoica ossessione, quella di un mondo pietrificato. È, infatti, dal ritorno continuo a questo tema assillante che scaturiscono quelli che V. Viçoso definisce efficacemente «pesadelos do imobilismo»,¹ ovvero una catena di isotopie anti-dinamiche che vengono reiterate lungo l'intero testo di *Húmus*, fino a raggiungere le proporzioni inquietanti di un'ossessione maniacale.

Ad associare la pietrificazione a un'attività onirica marcata dall'angoscia è, d'altronde, lo stesso Brandão, a cominciare da un impressionante pagina contenuta in *História dum palhaço*, non a caso il primo tra i suoi testi narrativi in cui la realtà è colta, sebbene in modo ancora episodico, nella propria deriva verso una progressiva paralisi. A essere riportato in questo lacerto è un incubo in cui narratore appare all'improvviso prigioniero di un involucro granitico, solo e al centro di una landa desolata che si estende a perdita d'occhio. In questo angosciante scenario egli vede materializzarsi un oscuro cavaliere, il cui aspetto cadaverico è reso ancora più inquietante dal molle luore lunare che ne investe la figura. Lo sconosciuto si viene avvicinando sempre più al punto da cui l'immobile osservatore prende parte, con un misto di malessere e compassione, alla sua macabra cavalcata, per scoprire finalmente, con indicibile orrore, che la muta apparizione ha i suoi stessi lineamenti.²

In questo frammento risultano già anticipate l'angosciata atmosfera psicologica e la simbolica mortuaria che vedremo caratterizzare il tema della pietrificazione in *Húmus*, laddove, tuttavia, esso travalica i limiti di un'esperienza onirica individuale per caratterizzare, invece, tutta la rappresentazione della *vila* popolata da una stralunata *coterie* di figure grottesche. A predominare nel capolavoro di Brandão risulta così essere uno scenario depauperato di qualsiasi carica energetica e propulsiva, quasi una riproduzione dello stato finale di morte termica che in quegli anni era ipotizzato per l'universo da alcuni cosmologi e che parrebbe qui trasferito al livello di uno spazio

¹ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 242.

² Cfr. Raul BRANDÃO, *História dum Palhaço*, pp. 86-87.

urbano decadente e di una collettività che moltiplica in ogni sua componente la stessa impasse esistenziale.

In questo quadro s'inscrive l'«atmosfera de imobilidade» su cui richiama l'attenzione M.A. Seixo, notando che essa «sendo a negação do movimento, é também a negação do tempo».³ L'incombere di una temporalità improduttiva e ristagnante è segnalato, infatti, dal convergere di una serie di vettori semantici che, anche quando non rinviano direttamente alla cristallizzazione minerale di ogni abortito tentativo di azione, sembrano preparare a un simile esito descrivendo una realtà in continua fase di decelerazione, con effetti paragonabili a quelli del *ralenti* nella tecnica cinematografica. Possiamo registrare l'incidenza della deriva verso l'entropia statica già nel capitolo iniziale «A vila», in cui ricorre più volte l'avverbio «lentamente», sostituito in un paio d'occasioni dall'aggettivo o dal sostantivo corrispondente. A delineare i tratti della grigia e asfittica cittadina, concorrono così elementi quali la metaforica e impalpabile cenere («cinza invisível») che «vai lentamente sotterrando tudo»(p.57), oppure il tavolo da gioco attorno a cui si riuniscono le vecchie con «gestos cada vez mais lentos»(p.59). Manca solo un passo perché da queste figure si dilegui anche l'ultimo residuo di vitalità, subito dopo si passa già dall'isotopia del dinamismo ridotto a quella della paralisi, del rictus, dell'irrigidimento completo. Oltrepastato questo confine diviene pienamente giustificato il parallelismo, costantemente riproposto in questi paragrafi, tra coloro che vivono nella *vila* e una legione di statue.

Rovesciando il *topos* fantastico della statua che prende vita (la cui continua fortuna nella letteratura europea si ripercuote dalle varie versioni del mito di Don Giovanni alla *Vénus d'Ille* di Mérimée⁴), l'autore propone qui una visione forse ancor più perturbante, in cui, per dirla con le sue parole: «Há momentos em que as figuras têm tanta vida como os santos imóveis nos seus nichos»(p.64).. Questa perentoria affermazione è ribadita dall'insistente accostamento tra gli abitanti e «figuras de cera»(p.58) o «figuras de museu»(p.66), come se lo scacco in cui s'immobilizzano le loro esistenze corrispondesse a un'impossibilità fisica di movimento, giustificando così il recupero iperbolico della visione da incubo della *História dum Palhaço*: «Afigura-se-me que estes seres estão incerrados num involucre de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar»(p.57).

Se l'ossessione per il monumento commemorativo (derisa da Eça de Queirós nell'esilarante lettera VIII della *Correspondência de Fradique Mendes*, dedicata al politicante Pacheco) aveva trasformato i cimiteri ottocenteschi in una sorta di città delle statue, l'inversione semantica vita/morte operata dal testo di Raul Brandão muta piuttosto l'intero paesaggio urbano in un «vasto sepulcro», al cui interno l'angosciosa presenza di figure «imóveis»(p.60), «paradas»(p.64), che «não bolem»(p.60), propizia così la confusione tra gli esseri umani in carne e ossa e il loro «doppio» scultoreo.

Questo è lo scenario che viene presentato fin dalle battute iniziali dell'opera e se si ricorda, con Amiel, che «ogni paesaggio è uno stato d'animo», restano pochi dubbi su quale umore emani da un simile panorama. Nota a tale proposito Starobinski che: «La lentezza, la gravità, sono alcune delle caratteristiche che più costantemente sono attribuite al personaggio malinconico, qualora non sia votato alla totale immobilità».⁵ E se, come crediamo, le parole del critico ginevrino valgono tanto per le figure di un'opera artistica o letteraria quanto per l'ambiente in cui esse sono immerse, allora risulta chiaro che l'apoteosi statica dell'urbe brandoniana è anche la trasposizione letteraria di uno stato di accidia, depressione e abulia. Abbiamo, infatti, a che fare con un romanzo lirico, o più specificamente simbolista, in cui, a ben vedere, non è mai radicalmente negata la possibilità di interpretare tutto il materiale romanzesco (*plot*, ambiente, personaggi) come la resa plastica e drammatica di un sentire interiore.⁶

³ Maria Alzira SEIXO, «Raul Brandão» in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pag. 47.

⁴ In ambito portoghese, una statua animata appare nel racconto fantastico *Os Canibais* (1868) di Álvaro do Carvalho.

⁵ Jean STAROBINSKI, *La malinconia allo specchio*, Milano, Graziante, 1990, pag. 14.

⁶ Il carattere lirico del testo è stato per la prima volta evidenziato da João Gaspar Simões. Con la definizione di «romanzo simbolista» vorremmo tentare di inserire *Húmus* in una specifica tappa dell'evoluzione del genere, al pari di testi come *Sixtine* (1890) di Rémy de Gourmont o *Bruges-la-Morte* (1892) di Rodenbach. Infatti, se la carica espressionista che si riscontra nel testo portoghese lo distanzia da simili precedenti, a essi parrebbe strettamente

L'ambiente immobile di rovine, cenere e grigiore dell'anonima urbe di Raul Brandão si direbbe poter tollerare, insomma, solo una vita tediosa, catalettica, monotona, di cui la pietrificazione è rappresentazione simbolica. Mille miglia lontana dalla metropoli moderna, dinamica e spesso allucinatamente meccanica, che scatenava in quegli anni l'entusiasmo futurista, la sonnolenta cittadina di provincia prescelta dallo scrittore rappresenta piuttosto il riflesso della stessa, sofferta immobilità del soggetto che la osserva, lo specchio che imprigiona il suo sguardo come quello di una Gorgone melanconica.

2.1.2. La cattedrale di fiele e aceto

È possibile stabilire un'interessante accostamento tra l'opera chiave di Brandão e la presenza di un'analogia «rêverie pétrifiante» nei romanzi di uno degli autori che fin dalla gioventù rappresentarono per lo scrittore un importante punto di riferimento: Joris Karl Huysmans (1848-1907).⁷ In effetti la presenza del tema della pietrificazione che si segnala, ad esempio, all'interno di un testo come *En Rade* (1887) risulta tanto netta e marcante da permettere a Gaston Bachelard di riscontrarvi la manifestazione di una peculiare *poetica materiale*, in cui, analogamente a quanto avviene nell'opera di Brandão, i vettori semantici dell'immobilità pietrosa interagiscono con quelli della lenta suppurazione, focalizzando così l'agonia di un universo in cui l'istante della morte sembra protrarsi all'infinito ed eternarsi nella propria macabra fissità.⁸

In *Húmus*, poi, i vettori atti a segnalare la presenza della paranoica ossessione di un mondo pietrificato culminano in un'immagine monolitica che li condensa e amplifica dando loro proporzioni monumentali, quella della cattedrale. Il valore emblematico di tale immagine è esplicitato, ad esempio, in passaggi come quello in cui la «vida artificial» degli abitanti della cittadina viene definita: «uma arquitectura mais temerosa que todas as catedrais do globo postas umas em cima das outras»(p.133). Va aggiunto che la cattedrale, a ben vedere, non è la mera traduzione iperbolica di uno spazio immobile, ma comprende nel proprio campo semantico anche l'idea del lento e paziente lavoro che ha preceduto l'instaurarsi del regime statico. A forza di abitudini e regole, sembra suggerire *Húmus*, gli uomini hanno eretto nella propria anima questo tempio votato alla celebrazione di quanto più futile e inautentico possa imporsi alla loro volontà: l'avarizia, l'invidia meschina, il fiele che giorno dopo giorno avvelena gli animi.

L'immagine della cattedrale, che viene impiegata quasi esclusivamente in senso figurato, si colloca per altro all'apice di un processo di trasfigurazione simbolica che porta lo scrittore a una più

imparentarlo «l'estrema povertà diegetica del testo, ridotto o astratto, fondamentalmente, alla vita psichica del protagonista» (Sergio CIGADA, «Cultura simbolista e cultura naturalista» in Sergio CIGADA e Marisa VERNA (a cura di), *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pag. 107). D'altronde la classificazione dell'opera in esame ha sempre rappresentato una sfida per la critica, che vi ha individuato un romanzo a tesi («romance-problema»; Vergílio Ferreira), un anti-romanzo (João Pedro de Andrade, Guilherme de Castilho, Jacinto do Prado Coelho) oppure ancora un precursore del *nouveau roman* francese (David Mourão Ferreira); Cfr. António Manuel Bettencourt Machado PIRES *O essencial sobre Raul Brandão*, pag. 34.

⁷ La presenza di temi e immagini attinti dalle opere dell'autore di *À Rebours* riverbera nei testi giornalistici e nelle prime prove letterarie del giovane Brandão, che nel corso degli anni arrivò a riunire sui propri scaffali le principali opere dello scrittore francese. Lo deduciamo da un documento prezioso e che, curiosamente, suole essere scarsamente citato, l'inventario delle opere di proprietà dello scrittore, donate, dopo la sua morte, alla Biblioteca della «Sociedade Martins Sarmento» di Guimarães, in ottemperanza alle sue disposizioni testamentarie. Figurano qui, infatti, ben 10 testi di Huysmans: «Les Soeurs Vatar», «En Route», «Un Dilemme», «Croquis Parisiens», «La Bièvre», «L'Art Moderne», «Là-Bas», «Certains», «En Rade», «En Ménage»; vedi il già citato: J.M.M.MACHADO, «Biblioteca de Raul Brandão».

⁸ «Les marques cadavériques abondent dans la *poétique matérielle* de Huysmans. Une dialectique de la pierre et de la plaie nous permetta d'associer aux figures immobilisées d'un monde pétrifié un faible et lent mouvement étrangement inspiré par la maladie des chairs. Formoulons donc la dialectique matérielle imagée de Huysmans par ces deux termes: pus et mâchefer. [...] Cette vie soudainement suspendue, c'est autre chose qu'une décrépitude. C'est l'instant de la Mort, un instant que ne veut pas s'écouler, qui perpétue son effroi et qui, en immobilisant tout, n'apporte pas le repos»; Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie, José Corti, 1948, pag. 206 e pp. 209-210.

generale rilettura personale degli spazi consacrati e dell'architettura religiosa.⁹ Già nelle prime pagine del libro, infatti, ci si imbatte nella presenza di una Cattedrale («Sé»), che viene poi richiamata metonimicamente attraverso il paragone tra le vite paralizzate degli abitanti della cittadina e le statue dei santi corrose dal salnitro e immobili nelle nicchie della sua facciata.

La cattedrale, comunque, è impiegata da Brandão soprattutto come immagine suggestiva ed efficace di quanto ognuno viene costruendo con certissima pazienza nella propria anima, un castello di carte colossale e inamovibile, che nessun soffio può più spazzare via (distinguendosi in ciò dall'analogica immagine di un'effimera "contea" interiore evocata da António Nobre nel sonetto «O meu condado»¹⁰). Così, ad esempio, nel capitolo III, assumendo ironicamente il ruolo di cicerone, il narratore fa appello ai lettori e, come in una visita guidata, li conduce a scoprire l'interiorità di una delle tante vecchie che pullulano nelle sue pagine come apparizioni grottesche: «A almas destas velhas chegou assim a ser prodigiosa. Façam o favor de entrar...»(p.85).

Ad attendere il lettore-visitatore è un sorprendente scenario onirico. Dapprima la vista desolata di un campo funebre, poi l'interno, per l'appunto, di una cattedrale gotica: una cripta che stilla umidità e protende vaghe forme glauche e gelatinose; gli altari dedicati ai due principi che regolano la vita delle vegliarde: la Tradizione e la Regola; e ancora colonnati, ruderi e catacombe. Alcuni di questi elementi non hanno altra funzione se non quella di riprodurre in modo verosimile l'interno di una basilica medievale (altorilievi, navate, fregi, un crocifisso esamino dall'aspetto spaventoso), probabilmente prendendo a modello la Cattedrale di Burgos, che l'autore cita esplicitamente. Tuttavia di maggiore interesse sono i particolari di cui è rivelato scopertamente il valore simbolico: le zone di buio impenetrabile sono i sogni inconfessati e repressi, il sovrapporsi pleonastico di portici, terrazze, nicchie non riproduce solo i canoni del gotico *flamboyant*, ma vuole anche rappresentare l'accumularsi di dettagli con cui le vecchie abbelliscono le proprie inutili fantasticherie, un quadro confuso è il ricordo di un amore morto, mentre le decorazioni di un arco raffigurano la pazienza, in un crescendo che culmina nella disarmante rivelazione: «Isto não é a catedral de Burgos – é a catedral do fel e vinagre»(p.86).

Attraverso la continua oscillazione tra i dettagli architettonici e il loro valore metaforico lo scrittore annulla, tra l'altro, la distinzione tra narrazione e descrizione, o meglio organizza, come in molti altri passaggi, il discorso narrativo secondo un modulo descrittivo, contribuendo anche con la scelta del registro discorsivo alla complessiva impressione di stasi. Non siamo dunque in presenza di una *fabula* che scorre vivace e animata di paragrafo in paragrafo, ma a essere presentata è la memoria pietrificata di eventi già trascorsi. Episodi che in un romanzo tradizionale si sarebbero trovati allineati in una logica e coerente narrazione biografica vengono qui disordinatamente accostati sul piano sincronico, trasfigurati metaforicamente dal caotico coacervo di monumenti accumulatisi nel corso di secoli sotto le volte ogivali del santuario.

A tali osservazioni va aggiunto che, nel proseguo dell'opera, l'edificio di culto veicola pure la manifestazione di un altro dei temi favoriti di Brandão, quello della promiscua convivenza di vivi e morti, di cui la cattedrale sembra essere il teatro prediletto: «As lajes estão gastas dum lado pelo passo dos vivos do outro pelo contacto dos mortos»(p.196). In questi passaggi sono allora proprio i defunti a rappresentare l'humus, la radice, le fondamenta viventi del tempio cristiano. Non a caso è il loro incombere l'unico elemento dinamico che intacca la staticità monolitica del santuario, introducendo all'interno della sua simbologia prevalentemente pietrosa e minerale l'isotopia che per lo scrittore le è direttamente contrapposta, quella vegetale, che nelle sue opere si rapporta sempre con i vettori del rinnovamento e della metamorfosi, anche quando, come nel presente caso, rimanda

⁹ Interessanti a questo proposito le osservazioni di Raul Lourenço: «A «torre», a «Sé» e os «santos» representam o lado físico exterior da relação do homem como o sagrado e, na sua existência mineral, são reveladores das máscaras petrificadas que afectam o ser humano, na medida em que este é incapaz de assumir uma relação directa, sem peias mediadoras, com Deus e com a morte»; Raul LOURENÇO, «O incipit de "Húmus" como choque e força premonitória» in *Revista Colóquio/Letras*, n.134, Out. 1994, pag. 9. Su questo tema vedi anche: Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, p. 245.

¹⁰ Apparso per la prima volta nel 1899 sul secondo numero della rivista di Coimbra *Boémia Nova*, vedi: Fernando GUIMARÃES, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, pag. 153.

a un agglomerato di organismi in decomposizione: «Entro na catedral. Silêncio e um cheirinho a floresta apodrecida» (*Ibidem*).

La comunità dei morti, quindi, come una foresta putrida sotto le lastre silicee del luogo di culto. Ecco uno degli esiti a cui arriva la rappresentazione della cattedrale in *Húmus*, rivelandoci la complessità e l'ambivalenza di questo simbolo. Infatti l'accostamento alla foresta (sebbene putrefatta) contraddice in parte l'immobilismo che abbiamo inizialmente indicato come suo immancabile *pendant* allegorico, avvicinando invece *Húmus* a una consolidata tradizione romantica. Non si dimentichi che era già stato Chateaubriand a paragonare la cattedrale gotica a una foresta, con la mente probabilmente volta ai grandi tronchi d'albero utilizzati nel Medio Evo come strutture di sostegno, fornendo poi a Baudelaire l'affascinante spunto poetico sfruttato in *Obsession*, laddove, rovesciando i termini di confronto, è la visione dei boschi a richiamare l'immagine dell'edificio religioso: «Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales».

Abbiamo così la conferma che l'immagine della cattedrale, come molte altre di quelle predilette dallo scrittore, non perviene in modo estemporaneo alle pagine di *Húmus*, ma va piuttosto interpretata e compresa all'interno di tendenze più generali della letteratura europea, che indubbiamente influiscono sullo scrittore. Il santuario di Burgos, che ispira Brandão, s'inserisce, più specificamente, all'interno di un certo gusto *fin de siècle* che, muovendo le orme dall'Hugo di *Notre Dame de Paris* (1831), spinge, ad esempio, Maurice Barrés alla contemplazione estatica della Cattedrale di Toledo (*Greco ou le secret de Tolde* - 1911), dopo aver già indotto Huysmans a dedicare un intero romanzo (*La cathédrale* - 1898) a quella di Chartres.¹¹

2.1.3. Il grigio di tutti i giorni

Al breve elenco stilato poc'anzi di cattedrali assurte a tema letterario tra Ottocento e inizio Novecento pare doveroso aggiungere ancora un ultimo esempio, particolarmente interessante perché ha per oggetto lo stesso santuario a cui fa riferimento Raul Brandão (quello di Burgos) ed è opera di un autore portoghese, per di più pressoché coetaneo del romanziere di *Húmus*, ovvero il poeta simbolista Eugénio de Castro. Il componimento in questione compare con il numero XIV all'interno della raccolta *Oaristos* (1890), un libro che per le sue novità stilistiche e lessicali ebbe una vasta eco nella letteratura portoghese di fine secolo, come paiono testimoniare, nel presente caso, i numerosi punti di contatto tra la connotazione dell'edificio di culto data dal poeta, che paragona ad esempio la cattedrale a un «sonho petrificado», e l'affine simbolismo già analizzato nel testo brandoniano. Non è questo, tuttavia, l'unico motivo di interesse che si riscontra nella quattordicesima poesia che compone gli *Oaristos*. A colpire inevitabilmente l'attenzione, infatti, proseguendo l'ideale confronto con il romanzo di Brandão, è la descrizione qui data della città spagnola.

[...] Alegre entrei na melancónica cidade,
Alegre atravesssei ruas negras, sombrias
E um largo triste cujas árvores esguias
Levavam para o ar seus pobres braços secos;
Temerário, cruzei labirínticos becos,
Parei a analisar uma chorosa fonte [...] ¹²

¹¹ A questo proposito ricordiamo lo studio di Duarte FARIA («A figura romanesca da catedral em Blasco Ibáñez e Manuel Ribeiro» in *Revista Colóquio/Letras*, n. 65, Jan. 1982, pp. 23-32), che approfondisce la fortuna di questa immagine a cavallo dei due secoli, prendendo in considerazione opere francesi (Zola – *Le rêve*; 1888), spagnole (López Soler – *La catedral de Sevilla*; 1834 / Blasco Ibáñez – *La Catedral*; 1903) e portoghesi (Herculano – *A Abóbada*; 1851 / Manuel Ribeiro – *A Catedral*; 1919). Ovviamente l'elenco potrebbe essere ulteriormente ampliato. Ci limitiamo, tuttavia, a ricordare il brano di prosa poetica «A rosácea da capela gótica» inserito nelle *Goaches* (1892) di João Barriera e a rimandare, per maggiori approfondimenti sul piano europeo, al completo studio di: Elizabeth EMERY, *Romancing the Cathedral, Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany, State University of New York Press.

¹² Eugénio de CASTRO, *Op. cit.*, pag. 100.

Non si può leggere questi versi senza pensare immediatamente alle strade deserte o alla piazza con alberi rachitici che compaiono nei primi passaggi di *Húmus*. D'altronde, tanto l'uno quanto l'altro scorcio letterario d'ambiente urbano si possono facilmente inquadrare all'interno dei parametri estetico-letterari che caratterizzano in modo più generale il frangente storico e culturale in cui entrambi videro la luce. Tenendo presenti tali parametri non si fatterà, infatti, a riconoscere come a predeterminare la caratterizzazione dello spazio urbano nell'immaginario fineseccolare, accanto al già analizzato motivo conduttore dell'immobilità e della stasi, risulti essere una più complessa e articolata serie di isotopie, che contribuiscono a fare dell'urbe decadente uno spazio in cui tutti i contenuti semantici tradizionalmente associati all'idea di vita risultano invariabilmente preceduti da un segno negativo. Non è, infatti, solo il movimento a essere in essi messo in causa e annullato, ma sono pure tutti i dati sensoriali a risultare annichiliti e appiattiti su una sorta di «grado zero» della percezione in cui a predominare è la presenza indistinta e omologante del grigio e del silenzio.

In tale contesto un'importante funzione è ricoperta dal parallelismo che si stabilisce tra la cittadina del romanzo e l'urbe romana di Pompei, la cui tragica sorte era stata fissata, poco meno di un secolo prima, in un celebre quadro realizzato dal pittore russo Brjullof e aveva ispirato a Leopardi, negli stessi anni, le amare considerazioni de *La ginestra*.¹³ A tal proposito è curioso, per un lettore italiano, osservare come la profonda disillusione del nostro illustre compatriota si rispecchi anche nelle pagine dell'autore portoghese. Infatti, se il poeta di Recanati, nella sua visita alle pendici vesuviane considera con amara ironia che: «Dipinte in queste rive / Son dell'umana gente / le magnifiche sorti e progressive»,¹⁴ in modo analogo il romanziere di *Húmus*, nel descrivere la sua città fantastica, osserva: «Na realidade isto é, como Pompéia, um vasto sepulcro: aqui se enterraram todos os nossos sonhos»(p.57).

Nell'ambito del viaggio che nel 1906 portò Brandão e la consorte in Italia, i due ebbero modo di visitare le rovine della località campana e il museo che conserva i calchi di lava solidificata modellati sul corpo delle vittime dell'eruzione, come annota la moglie dello scrittore. È forse soprattutto la reminiscenza di questi drammatici reperti («Seres petrificados» nelle parole di M.A.Brandão) a giustificare così il richiamo a Pompei, che contribuisce in tal modo ad arricchire lo scenario statico descritto nel testo con un'ulteriore emblema di fissità pietrosa.¹⁵ L'immagine della cenere è, in tale ambito, un vettore polisemico che, originato forse dalla memoria della pioggia vulcanica che ricoprì la cittadina romana ai piedi del Vesuvio, serve tanto da monito alla provvisorietà e deperibilità di ogni bene mondano (*pulvis es et in pulverem reveritis*, Genesi 3, 19), quanto da specifico indicatore di un paesaggio che traduce nella propria povertà di colori la stanca

¹³ Per la fortuna ottocentesca del tema possiamo ricordare anche il romanzo *The Last Days of Pompeii* (1834) di Edward Bulwer-Lytton e il racconto *Arria Marcella* (1852) di Théophile Gautier.

¹⁴ Giacomo LEOPARDI, «La ginestra o il fiore del deserto» in *Canti*, Torino, Einaudi, 1962, pag. 276.

¹⁵ «Perto do Vesúvio fica Pompeia que visitei nessa mesma tarde e muito me impressionou e entristeceu, recordando a grande hecatombe que lhe roubou tudo; a tenebrosa chuva de cinzas e a lava mortífera que durante longo tempo caiu sobre a cidade, sepultando-a e reduzindo-a ao silêncio, ao nada!... E nas ruínas desta cidade pagã, só vi uma vida de esplendor, de degradação, num momento surpreendida e espezinhada... Olho as ruínas do templo de Apolo, do circo dos gladiadores, do templo de Júpiter, do Fórum, e sonho... Sonho o quê? O meu espírito acorda sofrendo!

O museu impressionou-me vivamente ao ver as múmias; seres petrificados, com laivos de dor bem vincados, com atitudes de desespero e também outros duma calma admirável. Algumas, aflitivamente estreitam os filhos ao peito procurando defendê-los, poupar à morte cruel, esses inocentinhos queridos. É um museu de dor, onde se podem colher assuntos emocionantes para meditações profundas!... Que vemos mais? – As decorações, a Arte, o movimento; ao fundo a cadeia de montanhas e mais perto o Vesúvio ainda com os seus rumores subterrâneos, imponente e mortífero.

Pompeia! Que profunda desolação! Ali só existe secura, pedras derrubadas e partidas, paredes de casas com restos de decorações; não há árvores que sempre dão encanto e frescura a paisagem, nem tão pouco a ervinha rasteira que em canteiros floridos nos alegra a vista com o seu verde fino e matizado». Vedi: Maria Angelina BRANDÃO, *Um Coração e uma Vontade (Memórias)*, Coimbra, 1959, pp. 176-177. Pompei è anche citata di passaggio nel secondo volume delle *Memórias*, vedi: Raul BRANDÃO, *Memórias, Tomo II (edição de José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pag.45. Il richiamo a Pompei si può, del resto, proficuamente inquadrare nei parametri della dialettica di «pus et mâchefer» che, come si è visto, apparenta l'immaginario brandoniano alle fantasticherie di pietrificazione individuate da Bachelard nella narrativa di Huysmans. L'eruzione lavica non parrebbe, in tal caso, che una variante del motivo della suppurazione che ricorre lungo l'intera opera.

ripetitività dell'esistenza banale: «uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente sotterrando tudo» (p.57).

Nell'ambientazione immaginaria del romanzo gli impulsi rivolti alla sfera percettiva risultano così notevolmente smorzati e attutiti. Se l'oro sfavillante è la tonalità prevalente nella descrizione della meravigliosa e sorprendente vita del cosmo (o della segreta attività del sogno individuale), tra le mura della cittadina tutte le sfumature sono comprese in una scala cromatica quanto mai limitata, un «tom denegrido e uniforme» (*Ibidem*) che si estende tanto a oggetti reali, come la penombra nella sala da gioco delle vecchie o le foglioline cineree di un olivo, quanto, in modo ancora più frequente, a elementi astratti o simbolici. Abbiamo così, nel secondo caso: la pazienza che «adquiriu a cor da pedra» (p.58), «o tempo cor de mata-borrão» (p.64) o il paradigmatico «grigio di tutti i giorni» («cinzento de todos os dias»; p.67).

2.1.4. Buio e silenzio

Alla stessa scialba omogeneità espressa dalle tonalità bigie è limitato pure il paesaggio sonoro, che converte l'assenza di colore in mancanza di suono. Grigio e silenzio, già appaiati nella poesia crepuscolare del nostro Govoni (*Armonie in grigio et in silentio*; 1903), formano anche qui un'indissolubile binomio, responsabile dell'atmosfera in bilico tra tedio e sonnolenza che dà alla *vila* di Brandão la propria inconfondibile fisionomia. Nella sua città-acquario (gemella, come vedremo, della Bruges di Rodenbach) ogni fenomeno acustico risulta quindi negato o attutito, anch'esso affondato nel mondo insonoro della vita subacquea, nel cui alveo un'insormontabile barriera parrebbe rendere impossibile la comunicazione tra gli abitanti, condannati all'afasia. Ci si trova, così, in presenza di «seres encerrados num involucro de pedra» che «talvez queiram falar, talvez não possam falar» (p.57), esseri confinati, per di più, in uno scenario dove i ragni «tecem imutáveis teias de silêncio e tédio» (p.57) e, alla voce ossessionante dei fantasmi interiori, risponde solo la «mudez da noite infinita» (p.139).

Sulle case di granito e per le stradine miasmatiche l'unica voce è quella della campana che rintocca a morto, un suono terribilmente reale a cui corrisponde il metaforico «ruído de morte» (p.57) prodotto dalla logorante azione del tempo, che, come un tarlo, consuma ogni cosa senza mai fermarsi. L'oscillazione di un pendolo o i cupi rintocchi della cattedrale divengono, in tale contesto, l'implacabile *memento mori* che scandisce i giorni della città, affiorando per di più dalle profondità di un gelido silenzio che è già di per sé chiaro segnale di stasi mortifera.

Paradigmatico è, a tal proposito, l'accoppiamento ridondante del sostantivo «silêncio» con termini quali «escuridão», «escuridade», «oscuro», la cui frequenza dimostra come alla già sottolineata mancanza di suono e colore corrisponda anche un'analogia assenza di luce. Buio e ombra completano quindi lo scenario della tetra Elsinore lusitana, con gli inconcludenti soliloqui del falotico Gabiru a rimpiazzare i monologhi drammatici del principe danese. Sta poi all'autore, con uno dei suoi perturbanti paragoni, suggerire la corrispondenza speculare che questo ambiente silente e oscuro istituisce con l'interiorità di coloro che lo abitano: «dentro de cada ser, como dentro das casas de granito salitroso, as paixões tecem na escuridão e no silêncio teias de escuridão e de silêncio» (p.63).

L'ombra non si limita, quindi, ad ammantare ambienti e corpi in suggestivi giochi chiaroscurali, essa incombe minacciosa anche sulla vita spirituale degli imbelli figuranti, protendendo i propri mostruosi tentacoli dallo scenario cupo che, come in una *dark tragedy* shakespeariana, li attornia da ogni parte. La predilezione per locali affondati nella caligine è, d'altra parte, un dato che si ripropone vuoi nella bisca presieduta dalla «majestosa Teodora» (p.59), vuoi nell'angusta casupola di Gabiru (p.70), essendo presumibile che non risparmi neppure la sala della canonica, significativamente equiparata a una «cenografia para o Hamlet» (p.87).

Questo gusto per le figure che emergono da quinte oscure trova un proprio ideale corrispettivo pittorico nei ritratti di un artista contemporaneo di Brandão e da questi molto stimato, Columbano

Bordalo Pinheiro (a cui, non a caso, va la dedica di *Húmus*).¹⁶ In effetti Brandão fu amico oltre che estimatore del pittore e a riprova della costante ammirazione che sempre gli tributò si possono citare due testi pubblicati a quasi quattro decadi di distanza. Nel primo, un articolo apparso nel 1895 sulla *Revista de Hoje*, l'attenzione di Brandão si sofferma indicativamente sulla «cor escura» e il «fundo negro» propri dei suoi ritratti che, dice, «parecem de afogados». ¹⁷ Ancora più prezioso è da ritenersi il commosso ricordo raccolto nel terzo volume, postumo, delle *Memórias*. Qui, in effetti, pare che, nel commentare il procedimento artistico adottato dal pittore, Raul Brandão sveli anche il nucleo più intimo della propria poetica, intessuta di buio spettrale e fantasmagorico silenzio.

As figuras dos seus retratos, ao mesmo tempo dolorosas e escuras, onde há um silêncio de morte, arranca-as ao sonho interior, que tem sido o de toda a sua vida.¹⁸

2.1.5. L'insidia delle rovine

La definizione della peculiare dimensione cronotopica di *Húmus* è venuta a coincidere, fino a ora, con una quadrupla negazione: di movimento, di colore, di suono e di luce. Restano da esplorare, a questo punto, quelle isotopie che pur non venendo a equivalere, come le precedenti, con l'annichilimento totale di ogni elemento vitale, contribuiscono ugualmente all'instaurazione di uno spazio-tempo sospeso e necrotico. Tra le serie isotopiche che lo scrittore immette nell'ordito simbolico volto a connotare la sua irreale città possiamo allora identificare, fin dai primi paragrafi, un'ulteriore catena di immagini legate da evidenti e strette affinità. Nell'ordine di apparizione: i vani resti di una cinta difensiva (poi paragonati a «dentes arreganhados para o céu»; p.71), una scala conficcata negli incavi delle pareti e che non porta da nessuna parte, porte cigolanti, facciate coi vetri rotti ecc. Particolari da cui si evince, insomma, un identico, letale sentore di sfacelo e abbandono.¹⁹ Indubbiamente all'angosciante suggestione di questo scenario contribuisce il costante silenzio di strade e spiazzi perennemente deserti. Un silenzio che si fa quasi assordante presso il «coreto de zinco»(p.57) che al centro della piazzola desolata sembra trasformarsi, esso stesso, da virtuale luogo di ritrovo e di festa in una mostruosa, inutile carcassa. Intorno, l'immobile girotondo di «árvores raquíticas» indica che anche l'elemento vegetale partecipa, quanto meno, all'inarrestabile deperimento, seppure in altri casi, come per i cortili «de lajes soerguidas pelo único esforço da erva»(*Ibidem*), si direbbe piuttosto che esso acceleri addirittura l'opera distruttiva del tempo. Il prosperare della vegetazione che affretta la rovina delle costruzioni umane rappresenta, in effetti, uno dei motivi tipici dell'immaginario decadente, che trova la propria espressione paradigmatica nelle descrizioni di castelli fagocitati dalla foresta circostante o di giardini abbandonati come quello

¹⁶ Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), fratello minore del noto caricaturista e ceramista Rafael, fu autore di tele drammatiche e originali, talora paragonate a quelle di Velázquez. Tra il 1881 e il 1883 studiò a Parigi, fu poi professore dell'accademia di Belle Arti e direttore del *Museu de Arte Contemporânea*. Esegui ammirabili ritratti delle maggiori figure intellettuali del proprio tempo, tra cui: Eça de Queirós (andato perduto), Antero de Quental, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, Fialho de Almeida, Teixeira de Pascoas e lo stesso Raul Brandão. In virtù del loro carattere «spettrale», creato attraverso un abile uso del chiaroscuro, i dipinti di Columbano potrebbero essere affiancati a quelli del suo contemporaneo francese Eugène Carrière (1849-1906).

¹⁷ Raul BRANDÃO, «Columbano» in *Revista de Hoje*, suplemento do n. 1, Porto, 1895 (Vedi: Raul BRANDÃO, *Paisagem com Figuras*, pp. 26-28).

¹⁸ Raul BRANDÃO, *Memórias*, Tomo III, pag. 197.

¹⁹ La simbologia della «escada engravada nos alvéolos das paredes que não conduz a nenhures» può essere meglio compresa se inserita nei parametri dell'«imaginário da verticalidade» magistralmente studiato da V. Viçoso a proposito di *O Pobre de Pedir*. Diviene allora possibile leggerci, oltre che un elemento scenografico degno di un'acquaforte di Piranesi, l'indizio della comunicazione interrotta tra l'uomo e la dimensione del divino, a cui parrebbero rimandare anche altri passaggi dell'opera. Nel cap. III si legge, ad esempio che: «[...] cada homem vai até ao interior da terra e até ao âmago do céu. A parte de cima foi cortada, mas o que resta da alma é um poço sem fundo» (Raul BRANDÃO, *Húmus*, pag. 88), alla stessa dolorosa frattura parrebbero rimandare le numerose immagini di piante mutilate e tronchi amputati che pervadono l'opera. Cfr. Vítor VIÇOSO, «Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias» in Raul BRANDÃO, *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, pp. 19-99; e dello stesso studioso: *A Máscara e o Sonho*, p. 245.

che appare nei primi paragrafi di *Húmus* («Vi não sei onde, num jardim abandonado – inverno e folhas secas – entre buxos do tamanho de árvores, estátuas de granito a que o tempo corroera as feições»; *Ibid.*). In questi casi, secondo quanto indicato da Jean Pierrot: «le thème du vegetal s'associe de façon originale [...] au thème de la ruine», come possono testimoniare, tra gli altri, i passaggi che lo studioso francese estrapola da testi come le *Fêtes galantes* (1869) di Verlaine o il romanzo *En Rade* (1887) di Huysmans.²⁰

Tra le costruzioni in rovina l'erba erompe, quindi, come dalla sconnessa pavimentazione di uno sterminato cimitero. E se dai luoghi evocati nel romanzo emana una quiete sepolcrale, non sarà un caso che agli edifici fatiscanti corrisponda, sul piano simbolico, una popolazione composta quasi senza eccezioni da “vecchie”. Vecchia è la servitrice Joana, vecchie tutte le altre secondarie figuranti dai nomi assurdi, banali, ricercati o fantasiosi. Da una parte, quindi, l'immagine di scale senza sbocco, resti di mura, architetture cascanti e inutilizzabili, dall'altra quella di figure che sembrano uscite da un geroconio. Ad accomunare le une e le altre è una stessa natura residuale: vani relitti depositati dalla risacca della vita nell'abbandonare questi paraggi. E al riflusso, come se non bastasse, parrebbe fare pure eco l'incombere minaccioso di una marea montante, sempre sul punto di rovesciarsi catastrofica su ogni cosa: «Um borrão trágico avança – outro borrão informe prepara-se. Os mortos empurram os vivos – desde profundidades desconhecidas...»(p.80). In questo drammatico frangente la muraglia diroccata indica pure che di fronte allo sconfinare dell'ondata mortifera lo spazio della città è indifeso, come se nella *vila* di *Húmus* fosse in procinto di realizzarsi la profezia di mortalità universale del Libro V del poema lucreziano, con il crollo delle mura che cingono il mondo a privare di ogni freno l'azione disgregatrice del caos e la porta dell'annientamento che si spalanca come un abisso, pronta a inghiottire il cosmo nella propria immane voragine.

Nell'ambito del testo portoghese il muto campo di macerie, apparentemente in attesa dell'annichilimento totale, è così tanto una presenza autonoma, quasi un personaggio a sé, in grado di illustrare «la vecchiezza del mondo e l'incombere della fine di ogni cosa»,²¹ quanto, parimenti, lo sfondo prediletto per le tragiche pagliacciate di cui è protagonista, come s'è visto, un ridicolo assembramento di malferme vegliarde. Se per l'isotopia delle tenebre si è dunque osservato come l'oscurità degli ambienti tendesse a trovare corrispondenza nell'interiorità delle figure che vi erano immerse, non stupisce ora rilevare un simile gioco di specchi tra le strutture architettoniche ridotte a ruderi e le malandate cariatidi che in questo ambito si muovono. Ecco quindi la giustapposizione di sublime e grottesco, favorita da tale parallelismo: «a D.Fúfia com os cabelos arrepiados, e por trás da D.Fúfia as ruínas devastadas de Cartago»(p.127).

Altrove il motivo della rovina arriva quasi a dissolversi, conservandosi tuttavia riconoscibile anche quando è completamente inglobato nella descrizione di corpi vinti dallo sfacelo. Il tempo inesorabile che si accanisce su colonne e capitelli ha allora per oggetto chiome o dentature. In questo caso il tema, lo si vede bene, è quello, caro allo scrittore, della tragedia ridicola. Ma le rovine possono anche diventare un'efficace emblema di devastazione e desolazione esistenziale. Sono ciò che le vecchie vedono quando si voltano verso il proprio passato o scrutano nella propria interiorità: «As velhas[...] têm atrás de si séculos de ruínas e destroços»(p.86) oppure «um vasto campo de destroços»(p.106).

Risulta allora chiaro che non abbiamo a che fare con un mero elemento scenografico, ma con una presenza insidiosa, che poco a poco penetra nello spirito e a esso trasmette il proprio pernicioso germe. Ecco dunque compiuto il passaggio dalla mera evocazione di ruderi classici – Pompei, Cartagine, così come il Colosseo (p. 177) – o medievali (le mura e il castello, ispirato forse da quello di Guimarães) al tema ben più intrigante delle *rovine interiori*. Davanti a un così deciso slittamento

²⁰ Cfr. Jean PIERROT, *Op. cit.*, pp. 277-286. Si noti inoltre che la «figueira brava» citata nella giornata del 13 novembre potrebbe alludere al «fico sterile» della parabola evangelica (Luca, 13,6,9), che nell'interpretazione di Northrop Frye è un «albero della morte», ricollegabile agli archetipi demonici del mondo vegetale. Vedi: Northrop FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pag. 196 (Cfr. anche: Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 246).

²¹ Carlo CARENA, «Rovina/restauro» in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1981, vol. XII, pag. 273.

semantico la sensazione, perturbante, è infatti quella di un misterioso contagio la cui ombra pare proiettarsi dagli oggetti inanimati agli strati più profondi della psiche. È questa, d'altra parte, l'esperienza descritta da Poe in *MS. Found in a Bottle* (*Manoscritto trovato in una bottiglia*, 1833): «I have been all my life a dealer in antiquities, and have imbibed the shadow of fallen columns of Balbec, and Tadmor, and Persepolis, until my very soul has become a ruin...»²². L'anima in rovina appare, in modo analogo, anche nelle nichilistiche meditazioni di una successiva opera brandoniana: «E com o tempo tenho ficado cada vez pior. Mais seco e pior. Desesperado e pior. A vida, em lugar de me elevar, tem-me transformado numa ruína, onde nenhuma raiz encontra suco».²³

In conclusione, il mondo ridotto a un'universale maceria produce effetti ambivalenti nell'universo immaginario di *Húmus*, nel cui alveo un occulto fascino e un morboso compiacimento sembrano mescolarsi all'angoscia, immergendo lo spirito in una sorta di sublime orrore. La vista delle rovine è in ciò simile al ricorrente pensiero della morte, turba e terrorizza il soggetto narrante, il quale, tuttavia, ne pare al tempo stesso misteriosamente attratto, quasi stregato, al punto da non poterne più distogliere l'attenzione. Sopraffatto, ancora una volta, dal riflesso che tale apocalittico paesaggio rende al proprio sguardo meduseo, egli scivola così inesorabilmente nella postura di immobile, e melanconico, spettatore dell'esistenza.

2.1.6. Lo spettro della malinconia

Il fatto che dalla contemplazione di uno scenario come quello che abbiamo appena compendiato (tetro, spento, necrotico e immoto) si sprigioni un'atmosfera di abulica depressione è di per sé tanto ovvio da far apparire, forse, pleonastici gli accenni che vi abbiamo finora dedicato. Non è parso inutile, tuttavia, registrare nelle pagine del testo portoghese la presenza di quel peculiare fenomeno per cui, davanti ai resti risparmiati dal vandalismo del tempo: «L'occhio del malinconico fissa l'insostanziale e il perituro: la sua immagine riflessa».²⁴ Inoltre, riconoscere l'umor nero di cui è intrisa un'importante vertente tematica di *Húmus* permette, a questo punto, di approfondire un'analisi volta a collocare l'opera nel dibattito estetico e intellettuale del proprio tempo, abbracciando allo stesso tempo un più ampio campo d'indagine.

Quello dell'annoiata mestizia è, certo, un tema universale e non sorprende affatto riscontrarne la presenza anche nelle lettere portoghesi, laddove, per altro, si è tradizionalmente concessa ampia accoglienza agli influssi saturnini. Basterà ricordare che, anticipando di quasi due secoli il testo paradigmatico di Robert Burton (*The Anatomy of Melancholy*; 1621), il re D. Duarte viene delineando, nell'opera edificante composta tra il 1435 e il 1438, una vera e propria tassonomia del sentire melanconico, facendo sottili distinzioni tra *enfadamento*, *nojo*, *pesar*, *desprazer*, *avorrecimento* e, naturalmente, *suidade* (*saudade*).

Eppure pare difficile trovare un periodo della storia letteraria portoghese in cui l'*humor merencórico* di cui parla l'autore del *Leal Conselheiro* si manifesti con tanta nefasta virulenza come nell'ultimo decennio del XIX secolo. Non stupisce, dunque, che nemmeno l'autore in esame sia sfuggito a tale perniciosa ondata di pessimismo, visto che proprio in quegli anni egli aveva cominciato a muovere i primi passi nel campo letterario. Nel suo *História dum Palhaço*, ad esempio, intriso di angosciante riflessioni schopenhaueriane e ossessionanti fantasie di suicidio, non è difficile vedere rifrangersi i raggi del «*Soleil noir de la Mélancolie*» evocato da Nerval in *El desdichado* e oggetto qui, per altro, di un possibile recupero intertestuale.²⁵

L'esemplare più rappresentativo di questa fase della letteratura portoghese è, d'altronde, una raccolta poetica come il *Só* di António Nobre: «O livro mais triste que há em Portugal». A fargli da corona potremmo ricordare, con Óscar Lopes, un gran numero di testi oggi per lo più dimenticati e che, a

²² Edgar Allan POE, «MS. Found in a Bottle» in *Selected Tales*, London, Penguin Books, pp. 32-33.

²³ Raul BRANDÃO, *O Pobre de Pedir*, pag. 116.

²⁴ Jean STAROBINSKI, *La malinconia allo specchio*, pag. 36.

²⁵ «[...]o negro sol que tem visto todos os crimes e todas as canduras da humanidade»; Raul BRANDÃO, *História dum Palhaço*, pag. 152.

partire dal titolo, lasciano pochi dubbi sullo stato d'animo che li pervade. Si va dal *Nada* (1896) che segnò l'esordio di Júlio Dantas, al *Fel* (1898) del poeta falcidiato dalla tisi José Duro o ancora dal *Náufrago* (1898) di un Afonso Lopes Vieira pre-saudosista agli ovidiani *Tristia* (1893) di Antero de Figueiredo.²⁶ Dall'ultima collezione di prose poetiche possiamo citare, a titolo d'esempio, il frammento posto in apertura, interessante perché denuncia la presenza di un apparato simbolico (umidità, cenere, grigiore) che si ritrova poi in *Húmus*.

Filhas da humidade deveria eu intitular estas páginas de simples prosa, meu tormento e meu deleite.
Quando o ar é turvo, no espaço anda suspenso um dilúvio de cinza, e morrem as cousas, como freiras,
em lugares sem cor; acordam em mim as nostalgias, e não é mais triste a ave a quem roubaram os filhos.
Escrevo: vive o espírito de alimento sugado na minha própria doença – como se rasgasse com o bico da
pena a linha das veias, para escrever com sangue, n'um papel menos pálido que a minha face.²⁷

L'aria torbida, il diluvio di cenere, la morte silenziosa delle suore, la malattia: risultano chiari da questo passaggio gli elementi su cui i già citati scrittori portoghesi, in continuità ideale con il simbolismo crepuscolare di un Laforgue o di un Maeterlinck, vengono costruendo la propria personale mitologia della tristezza. Come emblema di questa peculiare condizione spirituale si potrebbe assumere la foto di José de Carvalho²⁸ in cui Manuel Laranjeira fa il verso, non sappiamo con quanta consapevolezza, alla classica rappresentazione iconografica della malinconia, su cui Panofsky ha lasciato pagine memorabili. Lo sguardo perso nel vuoto, il capo reclinato e sostenuto da una mano, il pugno chiuso: la postura del *Melancholicus* ben si addice, d'altronde, all'atrabiliare scrittore di Espinho, rappresentante-tipo della sensibilità decadente in Portogallo.²⁹

Non dimentichiamo, inoltre, che negli stessi anni anche gli illustri rappresentanti della generazione precedente, quella delle *Conferências Democráticas* e dell'estetica realista, andavano abbandonando a poco a poco le proprie utopie progressiste, trasferendo di preferenza sul piano storico-politico la visione cupa che i *novos* come Laranjeira o Nobre esprimevano su un piano più ingenuamente, e forse più dolorosamente, esistenziale. Tanto per gli uni quanto per gli altri, comunque, l'impronta della crisi che investe la nazione dopo l'Ultimatum britannico del '90 non va disgiunta dal confluire di un più complesso retaggio di reminiscenze culturali, che, come è già stato indicato da Óscar Lopes a proposito di António Nobre, si estendono fino alla filosofia di Schopenhauer e alla lirica di Baudelaire.³⁰ Quanto proficuamente sottolineato in *Entre Fialho e Nemésio* per il poeta di Só, potrebbe d'altronde essere qui ripetuto a proposito dell'autore di *Húmus*, che nella sua opera principale si direbbe nello specifico ispirarsi a una poetica dell'«orrore senza speranza» (per Auerbach: «una particolare forma del sublime»), in cui si può riconoscere la diretta influenza del poeta di *Les Fleurs du Mal*.³¹

Non è difficile rintracciare in *Húmus*, infatti, un'ampia fetta dei temi e delle immagini attraverso cui la raccolta del lirico francese era venuta esponendo l'immaginario della letteratura post-romantica alla venefica penetrazione della bile nera. I quattro componimenti (dal LXXV al LXXVIII) che nella raccolta del 1857 sono accomunati dal titolo «Spleen» si rivelano a tal proposito estremamente interessanti per un bilancio, seppur parziale, della sostanziale continuità tematica che lega il testo in

²⁶ Óscar LOPES, «A onda pessimista» in *Entre Fialho e Nemésio*, pp. 85-90.

²⁷ Apud Fernando GUIMARÃES, *Poética do Simbolismo em Portugal*, pag. 195.

²⁸ La si può osservare sulla copertina di: Eugénio MONTOITO, *Manuel Laranjeira e o Sentimento Decadentista na Passagem do Século XX*, Póvoa de Santo Adrião, Europress, 2001.

²⁹ Possiamo, inoltre, riscontrare tracce di questa stessa iconografia nella copertina della prima edizione di *Húmus* (pubblicata nel '17 a Porto, per i tipi della *Renascença Portuguesa*, che si servì di tale logotipo anche per altre opere), nonché all'interno dello stesso testo, laddove essa accompagna un'estemporanea evocazione della figura di Dante («e põe-se a cismar como Dante com a mão ferrada no queixo»; Raul BRANDÃO, *Húmus*, p. 93), ispirata con ogni probabilità dal ricordo dell'imponente cenotafio del *Ghibellin fuggiasco* nella Basilica di Santa Croce, che il romanziere ebbe probabilmente occasione di contemplare durante il suo passaggio da Firenze nel 1906.

³⁰ Cfr. Óscar LOPES, «A onda pessimista» in *Entre Fialho e Nemésio*, pag. 85.

³¹ Cfr. Erich AUERBACH, «*Les Fleurs du Mal* di Baudelaire e il sublime» in *Da Montaigne a Proust*, Bari, De Donato Editore, 1970, pag. 151.

prosa dello scrittore lusitano, così come la lirica di tanti suoi contemporanei, all'illustre antecedente baudelairiano.³² Si può iniziare dalle immagini attraverso cui l'idea del peso sotto cui è schiacciata l'anima del malinconico è trasmessa al contesto circostante, con una biunivoca corrispondenza interno-esterno che è propria anche del romanzo portoghese. Avremo allora «les lourds flacons des neigeuses années» o «le ciel bas e lourd» che «pèse comme un couvercle» a evocare la sensazione di gravosa oppressione che nel testo di Brandão deriva dalla coscienza della finitudine umana e si associa paradossalmente tanto alla percezione di un fenomeno acustico («O som tem um peso desconforme»; p.68) quanto alla sua negazione («O pior de tudo é o silêncio que se cria no silêncio [...] Carrega em cima de nós tal peso que ninguém o suportava se desse por ele»; p. 76). L'incombere ossessivo, nei due autori, di un cielo invariabilmente piovoso coniuga a tale valenza l'idea dello stillicidio monotono a cui si riducono i minuti e le ore di chi è afflitto dal tedio.

Il fardello dello *spleen* trasforma così il mondo in un'immensa prigione, con le strisce di pioggia a fare da sbarre nel componimento LXXVIII dei *Fiori*, metamorfosi che in Baudelaire porta anche al proliferare di ambienti mefitici e claustrofobici, di cui non si fa fatica a riscontrare la preponderante presenza pure nel testo portoghese. Allo stesso modo l'isotopia della stasi o del dinamismo ridotto nella *vila* brandoniana, trova, in LXXVI, la propria corrispondenza non solo nel «longueur» de «les boiteuses journées», ma anche in una parallela realizzazione del motivo della pietrificazione, suggerito dall'assimilazione dell'io poetico a una sfinge di granito. Quanto poi al corrispondente abbinamento stasi-morte si può notare come la tematica sepolcrale emerga con insistenza nei versi del lirico francese, spesso estendendosi alla caratterizzazione del soggetto, che dichiara: «Je suis un cimetière abhorré par la lune», un'identificazione che ritorna anche in una delle tipiche espressioni paradossali e iperboliche di Raul Brandão, accompagnata in questo caso dal pianto e dalla postura reclinata propria dell'iconografia malinconica: «Choro sobre mim mesmo como sobre um sepulcro vazio»(p.63).

A proposito di queste e altre macabre fantasticherie Auerbach individua nell' «utilizzazione dell'orrido realistico per la rappresentazione simbolica»³³ uno dei maggiori apporti di Baudelaire all'evoluzione del linguaggio poetico moderno. Cita, a questo proposito, una serie di immagini contenute nel più celebre dei componimenti dedicati allo *spleen* (LXXVIII), quali quelle del pipistrello che sbatte le sue ali contro le pareti, dei ragni che tessono le loro tele nel cervello del poeta o dell'umida prigione a cui pare ridursi la terra intera. Il critico tedesco mette parimenti in luce l'importanza che ha in questo testo la scelta di un lessico “basso”, crudamente realistico, in cui termini come “pensiero” o “anima” vengono rimpiazzati da un lemma come «cerveaux» o dal «crâne incliné» su cui l'Angoscia pianta dispotica il suo nero vessillo nel finale della poesia.

Sono osservazioni da tenere presenti anche quando ci si avvicina a un testo come *Húmus*, dove l'accumularsi di descrizioni tanto realistiche da rasentare spesso lo stomachevole (nudità flaccide, fango, ragnatele, pus, secrezioni corporali...) è inquadrato all'interno di un discorso prevalentemente simbolico, con scarsi appigli alla rappresentazione di una realtà concreta. La preferenza accordata dallo scrittore al deforme, al mostruoso e allo scatologico ci sembra quindi finalizzata, come per il poeta francese, alla resa plastica di una particolare disposizione d'animo, alla cui ineluttabilità, espressa dall'isotopia della stasi pietrificata, le immagini repellenti coniugano un sentimento di nausea e disgusto.

Se, comunque, per un testo come quello che raggiunse la propria forma definitiva nel '26 non è possibile individuare dirette reminiscenze della lettura del grande scrittore parigino, se non nella presenza di una comune *imagerie* grottesca e «perturbante», l'influenza che questi esercitò sul giovane Brandão, nella cui biblioteca figurava una copia dei *Fiori del Male*, è ben testimoniata in un'opera come la *História dum Palhaço*. Nel testo del 1896 si riscontra, ad esempio, un'espressione come: «Da sua existência de noctâmbulo ficara-lhe como um morcego a evoçar-lhe no crânio», in cui risultano efficacemente compendiate tutte le peculiarità stilistiche citate dallo studioso di

³² Le citazioni sono tratte da: Charles BAUDELAIRE, *I Fiori del Male*, a cura di Carlo Muscetta, Firenze, Olschki, 2005.

³³ Erich AUERBACH, «*Les Fleurs du Mal* di Baudelaire e il sublime», pag. 170.

Mimesis a proposito dello «Spleen» baudelairiano.³⁴ Non stupisce allora che le stamberghe putrefatte o gli aracnidi zampettanti ritornino poi nelle pagine di *Húmus*, dove pure il pipistrello (immagine iconica della melanconia oppure, per Goya, dei mostruosi parti dell'irrazionale) ricompare, insieme al rospo, nella connotazione fisica dell'eccentrico Gabiru: «um ser a parte com cotos em vez de asas, que se agitam num desespero para voar»(p.74).

2.1.7. Il paradigma della città morta e l'immagine dell'acquario

A partire dalle considerazioni svolte, non risulta difficile dimostrare come la visione dello spazio urbano predominante in *Húmus* sia, almeno in parte, l'esito di filoni tematici ampiamente diffusi nell'immaginario letterario che ne precedette e ne affiancò la genesi. Non si fatica, in particolar modo, a riscontrare la capillare presenza di uno dei più diffusi *topoi* della visione decadentista imperante tra la fine dell'Ottocento e i primi lustri del secolo successivo, ovvero il motivo della «città morta». Tra i numerosi testi che ne testimoniano la fortuna si può ad esempio citare il caso di un romanzo come *Heart of Darkness* (Cuore di Tenebra), pubblicato da Joseph Conrad (1857-1924) nel 1899, nel cui sviluppo la presenza di tale mito finesecolare si limita a un episodio collaterale rispetto alla trama principale, ma, non per questo, meno accattivante e suggestivo. Qui Bruxelles, la capitale del Belgio colonialista di Leopoldo II, appare infatti perfettamente inquadrata all'interno dello stereotipo epocale della città-sepolcro, tanto che di un edificio in cui il protagonista si reca per una visita medica, si dice che «the house was as still as a house in the city of dead».

In a very few hours I arrived in a city that always makes me think of a whited sepulchre.

[...]

A narrow and deserted street in deep shadow, high houses, innumerable windows with venetian blinds, a dead silence, grass sprouting between the stones, imposing carriage archways right and left, immense double doors standing ponderously ajar. I slipped through one of these cracks, went up a swept and ungarnished staircase, as arid as a desert, and opened the first door I came to. Two women, one fat and other slim, sat on straw-bottomed chairs, knitting black wool.³⁵

Sono numerosi gli elementi (evidenziati in corsivo) che denunciano, all'interno di un passaggio descrittivo come quello riportato, una visione necrotica del paesaggio urbano, presentando una spiccata affinità con l'immaginario del testo portoghese. Ovvero, principalmente: l'insistenza sull'abbietto stato di abbandono e desertificazione di edifici e infrastrutture, l'ambivalente simbologia cimiteriale del «sepolcro imbiancato» (Mt. 23,27), oppure ancora l'atto del lavorare a maglia come emblema di un tipo di esistenza ristagnante e assurdamente ripetitivo (immagine che Conrad sviluppa ulteriormente poco oltre, paragonando esplicitamente le due donne alle Moire, o Parche, della classicità).³⁶ È necessario d'altronde ricordare che, al vero e proprio luogo comune epocale a cui ci si è accostati, l'austriaco Hans Hinterhäuser ha dedicato uno studio metodico e penetrante, ed è proprio a partire dalle coordinate fornite in questo piccolo gioiello di critica comparata che si vorrebbe ora tentare una ricognizione, volta a discernere l'importanza rivestita da tale *poncif* decadentista all'interno dell'opera di Brandão.³⁷

Nell'impetuoso profluvio di opere finesecolari riconducibili al tema della «città morta», Hinterhäuser ha infatti il merito d'individuare tre filoni principali:

³⁴ Raul BRANDÃO, *História dum Palhaço*, pag. 97.

³⁵ Joseph CONRAD, *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pag. 145.

³⁶ «I thought of these two, guarding the door of Darkness, knitting black wool as for a warm pall, one introducing, introducing continuously to the unknown, the other scrutinizing the cheery and foolish faces with unconcerned old eyes. Ave! Old knitter of black wool. *Morituri te salutant*. Not many of those she looked at ever saw her again – not half, by a long way»; *Ivi*, pag. 147.

³⁷ Vedi: Hans HINTERHÄUSER, «Città morte» in *Fin de siècle – Tre studi*, Padova, Liviana Editrice, 1977, pp. 45-80.

- 1) Le evocazioni di città storiche in rovina, come Micene in *La città morta* (1898) di D'Annunzio o Numanzia in *El caballero encantado* (1909) di Pérez Galdós. Si tratta di una vertente tematica non estranea a *Húmus*, che la interseca attraverso il richiamo a Cartagine e Pompei.
- 2) Le descrizioni di città morte che, sul modello di Venezia, vengono fatte interagire, in virtù della loro collocazione geografica, con la simbologia mitica dell'elemento equoreo. In tale ideale raggruppamento possiamo collocare tutti i maggiori capolavori di questo filone: *La Mort de Venise* (1903) di Maurice Barrès, *Bruges-la-Morte* (1892) di George Rodenbach, *Der Tod in Venedig* (*La Morte a Venezia*) (1912) di Thomas Mann. La *vila* dell'opera portoghese non è estranea alla simbologia ambivalente della componente acquatica, come si avrà modo di verificare più avanti.
- 3) Il motivo della città morta messo al servizio di una metafora psicologica, in un sottile gioco prospettico attraverso cui: «Questa città sommersa non è nient'altro che ciò che fra poco in psicologia si chiamerà l'inconscio». L'esempio più pregnante, in tal senso, è l'immaginaria Perle in *Die andere Seite* (*L'Altra Parte*) (1908) di Alfred Kubin.³⁸

Possiamo ora soffermarci, dunque, su alcuni dei più evidenti punti di contatto tra la città di *Húmus* e alcune di quelle comprese nel vasto campionario di Hinterhäuser. Innanzitutto possiamo notare come le immagini dell'affondamento, della rovina, della decadenza e della decomposizione organica apparentino l'anonima urbe di Brandão alla Venezia e alla Toledo descritte in due diverse opere di Maurice Barrès.³⁹ Della città lagunare il visitatore francese è soprattutto preoccupato di esaltare la «volupté mélancolique» e di «rendre intelligibles les dispositions indéfinissables où nous met le paludisme de cette ruine romantique»,⁴⁰ dimostrando quella mescolanza di fascino e repulsione che aveva già indotto Henry James, nel saggio *The Grand Canal* (*Il Canal Grande*; 1894) a definire Venezia: «la più bella delle tombe». Quanto alla città spagnola, una «regina detronizzata», essa si riduce per lo scrittore a un silenzioso cumulo di austere rovine («le silence de ces espaces pétrés»), il cui segreto egli cerca di cogliere nei quadri di El Greco. Entrambe rivelano quindi numerose affinità con l'ambiente putrescente e necrotico della «vila-sepulcro» descritta dal romanziere di Porto, anche se questa, come nota giustamente V. Viçoso: «embora participe do paradigma finissecular da urbe morta, difere do modelo decadentista no que concerne ao sintoma de qualquer volúpia da morte».⁴¹

In una posizione di ancora maggiore vicinanza e contiguità tematica rispetto all'universo immaginario del *magnum opus* brandoniano si colloca il romanzo *Bruges-la-Morte* del poeta simbolista George Rodenbach (1855-1898), testo che Hinterhäuser qualifica in modo pertinente come romanzo lirico di cui la città è il personaggio principale.

Qui il protagonista, Hugues Viane, rimasto vedovo, si trasferisce nella melanconica città di Bruges,⁴² che con la sua atmosfera ovattata, grigia e silenziosa riesce almeno ad attutire un po' la disperata nostalgia che lo tormenta dopo la morte della compagna. Vivendo degli introiti di una vecchia rendita egli trascorre le giornate leggendo, fumando e soprattutto curando meticolosamente l'aspetto della casa, che è un vero e proprio museo di cimeli in cui egli coltiva religiosamente la memoria dell'amata. Il «pezzo» più prezioso della sua collezione è una treccia di biondi capelli appartenuti

³⁸ *Ivi*, pag. 77. L'interpretazione in chiave psicologica del tema della *città morta*, estesa tanto all'ambito letterario quanto a quello pittorico, è sviluppata anche in Donald Flanell FRIEDMAN, *The Symbolist Dead City: A Landscape of Poesis*, Ph.D., New York University, 1985. Possiamo citare, inoltre, un illuminante passaggio dello stesso Freud, che equipara l'inconscio alla città-fossile di Pompei (ricorrendo a un'immagine sfruttata anche da Brandão): «Le refoulement qui rend le psychique à la fois inabordable, et le conserve intact ne peut en effect mieux se comparer qu'à l'ensevelissement, tel qu'il fut le destin de la ville de Pompei de le subir, et hors duquel la ville put renaître sous le travail de la bêche». Cit. in: Claude AZIZA, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1978, pag. 158.

³⁹ Il già citato *La Mort de Venise* e *Greco ou le secret de Tolède* (1912). Altre due opere dello scrittore francese figurano nella biblioteca di Raul Brandão (*Sous l'Oeil des Barbares e Toute Licence sauf contre l'amour*).

⁴⁰ Maurice BARRÈS *La Mort de Venise* in *Amori et dolori sacrum*, Paris, Félix Juven Éditeur, s./d., pag. 21 e pag. 17.

⁴¹ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 243.

⁴² La città delle Fiandre ben si presta a simboleggiare la componente più brumosa e deprimente del clima spirituale decadentista. In questo senso Camille Mauclair, in *L'Ennemie des Rêves* (1900), le opporrà il brio e la genuina operosità della soleggiata Marsiglia, città in cui i protagonisti si trasferiscono per sfuggire al lugubre stato d'animo loro ispirato dal paesaggio tanto suggestivo quanto tetro della Venezia fiamminga.

alla morta, che fa bella mostra di sé in una teca di vetro posta sul pianoforte che ella soleva suonare. Viane s'invaghisce in seguito di un'attrice che è il perfetto sosia della defunta consorte, ma la frequentazione tra i due conduce a un tragico epilogo. Infatti quando, nel giorno in cui per le vie di Bruges passa la processione del Sacro Sangue, la donna viene per la prima volta introdotta nel malinconico sacrario che è la dimora del vedovo, egli, avendola sorpresa a giocherellare con la chioma della morta e avvolgersela al collo come se fosse un boa, viene colto da un improvviso raptus omicida e la strangola serrandole attorno al collo la bionda treccia.

Nel paesaggio urbano della cittadina delle Fiandre prevalgono le tonalità grigie, spente, i suoni attutiti, il silenzio sepolcrale: elementi la cui pregnanza parrebbe accentuata dal fatto che le scene iniziali hanno luogo, come in *Húmus*, in tristi e fuliginose sere di Novembre («temps gris de novembre où les cloches, dirait-on, sèment dans l'air des poussières de sons, la cendre morte des années»).⁴³ A questi elementi canonici il romanzo del belga aggiunge il particolare fascino della città sospesa sull'acqua, un luogo la cui ambigua simbologia sembra rimandare allo stesso tempo a un rifugio prenatale (l'utero materno) e a uno spazio infero, sempre prossimo all'affondamento nelle acque oscure della morte.⁴⁴ Hinterhäuser, riprendendo uno studio di Werner Vordtriede, ha giustamente interpretato la natura simbolica di questi stilemi alla luce di quella che è una vera e propria ossessione nell'opera, anche lirica, di Rodenbach, poeta del silenzio e cantore de *L'âme sous-marine* (titolo di una poesia della raccolta *Les Vies encloses* del 1896), ovvero il motivo dell'acquario, rappresentazione iconica di uno stato di quiete ora protettrice ora nefasta, di una vita sospesa in un Limbo tra vita e morte, in cui ben si riflette, per altro, l'oscillazione tra fascino e ripulsione che caratterizza, in modo più generale, la visione del mondo subacqueo nell'immaginazione finesecolare.⁴⁵

Per ritornare alla *vila* messa in scena da Raul Brandão (probabilmente prendendo a modello la cittadina in cui si era trasferito in seguito al matrimonio: Guimarães) è importante ricordare che essa, pur non condividendo la peculiare morfologia anfibia di Bruges, risente ugualmente del modello decadentista della città acquatica e sommersa, tanto che alla sua definizione concorrono spesso immagini tipiche di tale tradizione. Non sorprende, ad esempio, ritrovare anche qui l'immagine dell'acquario, che è addirittura una di quelle che lo scrittore impiega con maggiore assiduità, fin dalle prime pagine. E non è ancora tutto, visto che anche qui il suddetto motivo rimanda in maniera piuttosto evidente ad un campo semantico di promiscuità angosciosa e di perplessa esitazione tra vita e morte: «Tudo isto parece que flutua debaixo da água, que esverdeia debaixo da água. Não sei bem se estou morto ou se estou vivo...»(p.60), o ancora: «Estamos aqui como peixes num aquário. E sentindo que há outra vida ao nosso lado, vamos até a cova sem dar por ela»(p.65).

L'importanza che questo motivo riveste nell'opera di Brandão, d'altronde, non si può limitare al suo capolavoro, visto che ne possiamo constatare la produttività già in alcune delle sue opere precedenti, ad esempio in *A Farsa*, laddove esso è impiegato in maniera assai suggestiva per rendere l'atmosfera di penombra pomeridiana che predomina nella sala da visita di un altro vedovo, Anacleto, un ambiente ristagnante che il narratore paragona a «um aquário com bichos disformes pousados no fundo».⁴⁶

Ancora una volta ci troviamo quindi di fronte, con l'acquario, a un'immagine che sembra voler rendere l'idea di uno "spazio temporalizzato", o ancora meglio a un'immagine *cronotopica* in cui le due dimensioni sono così inestricabilmente connesse da non poter essere scisse. L'acquario, infatti, rende tanto l'idea di uno spazio di movimenti attutiti, sospeso tra luce e ombra, quanto quella di un ripetersi monotono di gesti sempre uguali a se stessi. Non a caso, in alcuni passi dell'opera, si

⁴³ Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, pag. 20.

⁴⁴ Cfr. Christian BERG, «Lecture», *Ivi*, pp. 126-129.

⁴⁵ Come dimostra J.Pierrot il tema della vita sottomarina si ripresenta in opere tanto diverse quali: *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) di Jules Verne, *La Tentation de Saint Antoine* (1874) di Gustave Flaubert, *À Rebours* (1881) di Huysmans, *Moralités légendaires* (1887) di Laforgue e *Serres chaudes* (1889) di Maeterlinck. Lo studioso sottolinea anche che: «l'univers sous-marin constitue pour la conscience décadente une sorte de correspondance naturelle et réelle de l'univers tout intérieur du rêve». Vedi: Jean PIERROT, *Op. cit.*, pp. 289-292.

⁴⁶ Raul BRANDÃO, *A Farsa*, pag. 63.

realizza un'interessante commistione tra questo motivo e quello della clessidra, che, come quella che dà il titolo alla raccolta poetica di Camilo Pessanha, è qui intesa come una clessidra ad acqua. A denunciare la prossimità tra i due *Leitmotive* è, per di più, un'identica preferenza cromatica, quella accordata alle tonalità verdeggianti: «Não há mais nada! não há mais do que estas figuras paradas, e as horas verdes que de espaço a espaço caem como gotas de água no fundo dum subterrâneo»(p.64). La clessidra, che di per sé è già una tradizionale icona del tempo inesorabile e divoratore, si arricchisce così nell'ordito dell'opera di una specifica valenza emblematica, permettendo che nel proprio campo semantico s'incontrino l'elemento liquido che rimanda all'immagine dell'acquario e il tema dello stillicidio, che riporta all'idea di un movimento ritmico, ripetitivo e angosciante, quello che pare caratterizzare, su un piano più generale, l'intero testo di Brandão, tanto relativamente al ripercuotersi di alcune tematiche ossessive, quanto per la sua ridondante struttura formale.

2.1.8. *Mare tenebrarum*

L'accostamento alla simbologia dell'acquario può servire da preludio a una più attenta valutazione dell'ambivalenza che caratterizza le immagini acquatiche all'interno del testo in esame. Tralasciando l'immagine purificatrice del filo d'acqua che sgorga cristallino dalla roccia, un motivo che da alcuni testi giornalistici firmati dall'autore transita poi al romanzo *A Farsa*, toccando anche *Húmus* e le *Memórias*, ci sembra doveroso concentrare ora la nostra attenzione sul versante opposto, quello che ai motivi della luminosità e della vita primigenia contrappone la visione di un elemento acquatico che pare impregnato di tonalità notturne e necrotiche. Allo zampillo chiaro e fresco che serve da emblema allo sgorgare dell'amore e della solidarietà verso il prossimo (la «ternura») fa infatti da contraltare, all'interno del romanzo, l'acqua buia e profonda degli abissi insondabili o quella torbida e stagnante di pozzi, sotterranei, pareti intaccate dalle infiltrazioni.⁴⁷

Nell'ultimo caso l'umidità si collega all'idea di putrefazione e al proliferare caotico di organismi parassitari che da questa traggono succo e vita. La sua presenza caratterizza ambienti chiusi, stantii e bui, tanto concreti che metaforici. Il sottosuolo dell'incosciente così come vicoli, botteghe e cripte ne portano i segni, a denunciarla può essere la grande chiazza sulla parete a cui la donna di Gabiru rivolge i propri autistici lamenti così come l'inconfondibile fortore di muffa che si sprigiona nella penombra di stanze terrene o nelle catacombe della cattedrale. L'incidenza di verbi che rimandano più o meno direttamente a quest'area semantica («escorrer», «correr», «rever», «impregnar», «entranhar-se») è un ulteriore indizio della sua capillare presenza nell'ordito semantico dell'opera.

Inoltre l'acqua torbida e limacciosa su cui fluttua il «Bateau ivre» di Rimbaud diviene, pure qui, il metaforico rifugio di mostri e spettri che perseguitano la coscienza dei personaggi: «É o sonho lastimoso das velhas, o sonho que não chega a ser sonho, onde bóiam mortos informes, com laivos verdes, com tentáculos esbranquiçados que se prolongam no escuro»(p.178). Traumi rimossi, incubi e ossessioni emergono dalla morta gora con l'aspetto di creature immonde e tentacolari, nella palude Lerneia dell'inconscio sembrerebbero celarsi esseri non meno mostruosi dell'Idra a sette teste.

Raul Brandão fa così di questo «mar morto indescritível»(p.108) il ricettacolo favorito per tutto un bestiario di invenzioni teratologiche: «seres amorfos e aguados»(*Ibidem*), molluschi, presenze striscianti nel buio con gli occhi bianchi e dilatati, quando non è lo stesso lezzo degli ambienti ad acquistare un corpo larvale: «branco e mole, branco e sem olhos»(p.86).

Il misterioso fascino e il sacro terrore esercitato dall'oceano sui primi navigatori portoghesi, con lo spettro di Adamastor o di altri terrificanti *mostrengos* a sbarrare il cammino, viene qui sintomaticamente riferito allo stupore idiota della «cugina Angélica». Il mutismo e l'abulia della grottesca figura vengono, infatti, causticamente assimilati a un'esperienza degna di figurare nel poema epico di Camões, dato che l'improbabile e sedentaria *Lusíada* avrebbe scoperto, nella monotonia della propria vita quotidiana: «não sei que *mar nunca dantes navegado*, não sei que dor

⁴⁷ Cfr. Vítor VÍOSO, *A Máscara e o Sonho*, 266-271.

transida e doirada, não sei que mistério que não fala, mas que está, real e patente, aqui ao lado e na nossa companhia...»(il corsivo è nostro, p.199).

Il nido favorito dalle chimeriche apparizioni sopra citate si trova quindi in acque scure, impure e gravide di morte, che, nella topografia fantastica descritta dal testo hanno sempre la loro dimora nel profondo, si associano all'abisso e al pozzo, ma allo stesso tempo paiono incombere minacciose sulla città. A esse, infatti, sono collegati i motivi dell'immersione e dell'annegamento che già caratterizzavano l'universo sommerso della *City in the Sea* di Edgar Allan Poe, un autore di capitale importanza per la storia del tema in esame, come è impossibile ignorare dopo la brillante analisi della sua opera svolta da Bachelard.⁴⁸

A questo proposito ci pare che l'incubo di un vorace *mare tenebrarum*, a cui lo scrittore americano già alludeva in racconti come *Eleonora* e *A Descent into Maelström*, non manchi nemmeno nel capolavoro di Brandão, laddove simboleggia il drammatico epilogo della vicenda che ha per protagonisti Gábiru e la compagna: «O sonho isolou-o da própria mulher transida de frio, no casarão que deu à costa como uma nau do passado, com o cavername roído pelo mar de trevas» (p.72).

D'altronde il *topos* del naufragio ha inevitabilmente goduto di una particolare fortuna presso un popolo che, come quello portoghese, al mare ha spesso legato il proprio destino se non la propria stessa sopravvivenza (si pensi, ad esempio, alle toccanti testimonianze contenute nella *História Trágico-Marítima* di Bernardo de Brito). A rinverdire questa tradizione contribuiscono, poi, numerosi letterati di fine secolo che, come António Nobre, Afonso Lopes Vieira, António Patrício e lo stesso Brandão, rileggono nelle loro opere il succitato tema secondo paradigmi simbolisti e decadenti.

Il nostro scrittore non è quindi il solo a fare del *Leitmotiv* in esame una polisemica icona della sciagura, in cui la potenza devastante dell'elemento equoreo mette in risalto la tragica fralezza dell'esistenza umana. Non ci sono dubbi, tuttavia, circa l'originalità, la rilevanza e l'espressività che il naufragio acquista nelle pagine di *Húmus*, testimoniate dal costante riapparire del tema lungo l'intero testo e dall'idea di disperato, inevitabile attaccamento alla vita che esso, per contrasto, evidenzia.

Agarro-me como um náufrago, agarro-me com uma saudade, que vem não só de mim, mas de muito mais longe, da base mesmo da vida. (Cap. II, p.78)

O gesto que o moribundo faz ao arrepanhar o lençol é um gesto de náufrago. (Cap. IV, p.97)

Ambos tendo atravessado numa táboa o mais trágico de todos os mares, e no fundo a mesma dor, no fundo o mesmo fel, no fundo o mesmo esforço para sustentarmos sobre a cabeça esta abóbada que não existe. (Cap. XVII, p. 194)

Tudo me parece inútil, e agarro-me com desespero a um fio de vida, como um náufrago a um pedaço de táboa. (Cap. XIX, p.212)

Concludiamo evidenziando come, ancora una volta, nell'opera dello scrittore *abyssus abyssum invocat*, nel pelago procelloso dell'esistenza si rispecchia così anche la stessa pratica della scrittura: «Attravessei este mar monstruoso servendo-me de meia dúzia de palavras»(p.221). Il classico *topos* dell'avventura letteraria paragonata alla navigazione (capillarmente studiato da Curtius⁴⁹) fa la propria apparizione nei paragrafi conclusivi dell'opera, e istituendo un immediato parallelismo con le precedenti immagini di schianto e disastro permette di comprendere l'idea che l'autore stesso aveva del suo "ufficio".

Se ne deduce allora che scrivere è, per Brandão, un mirabile azzardo, un rischio meraviglioso, un'avventura che la giovanile *História dum Palhaço* paragonava a un'ardua acrobazia circense e

⁴⁸ Vedi: Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, pp. 63-96.

⁴⁹ Cfr. Ernst Robert CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 147-150; («Metafore nautiche»).

l'opera della maturità assimila ora a una perigliosa navigazione sull'ignoto abisso. Eppure, che penicoli nel vuoto tra le righe appeso a un filo d'inchiostro o si aggrappi come un naufrago alle parole necessarie, quello che mai abbandona lo scrittore è la fede nel valore paradossalmente salvifico della sua esperienza:

E ainda o que nos vale são as palavras, para termos a que nos agarrar (p.65)

2.1.9. L'amalgama viscoso

Facendo nostre le categorie proposte in *L'eau et le rêves* da Bachelard (alla cui penetrante analisi dell'isotopia acquatica ci siamo accostati nella precedente sezione) rimarrebbero ancora da analizzare, relativamente alla *vila* brandoniana, quelle che il filosofo definisce «eaux composées». Esse sono il risultato che si produce nell'immaginario poetico a partire dall'incontro e dal coagulo di due elementi primari: l'acqua e la terra, la cui commistione genera i motivi del fango e della palude. L'immagine dell'impasto limaccioso, infatti, reiterata con frequenza in *Húmus*, si allea ad alcune di quelle già analizzate o accennate (grigio, nebbia, umidità, muffa...) e con esse contribuisce a convogliare nell'alveo urbano gli assi tematici dell'abiezione repellente, della promiscuità appiccicosa e dell'inconsistenza amorfa. Già nel terzo capitolo dell'opera, ad esempio, il narratore definisce la cittadina «charco só lodo e azul»(p.83), un'idea poi sviluppata più ampiamente in successivi passaggi del testo, come quello inserito, dopo una decina di capitoli, nel "quadro drammatico" che ha per protagonisti Joana («a velha») e gli spietati aguzzini della figlia («os ladrões»): «Sobre isto chove: parece que toda a lama fétida da rua subiu ao céu para tornar a cair»(p.157). In questo caso non abbiamo voluto tralasciare il contesto diegetico in cui è inserita la visione di una "pioggia di fango", dato che essa pare finalizzata a tradurre su un grandioso piano scenografico l'umiliazione dolorosamente sperimentata dall'attempata servitrice, come lascia meglio intendere un passaggio immediatamente precedente, in cui il vecchio furfante rivolge alla donna gesti e parole di scherno («Pior que matá-la, enlameia-a»; *Ibidem*).

Nel caso sopra riferito il tentativo fatto dal ladro di istigare al crimine la vecchia Joana trova, quindi, la propria rappresentazione simbolica nell'insudiciamento provocato dal fango. L'origine composita della materia lutulenta sembra giustificarne la connotazione come agente contaminante e veicolo di corruzione morale. Per quanto riguarda tale accezione, la rorida mota va dunque inserita in una più ampia serie di sostanze colloidali e ripugnanti, abbondantemente rappresentate nell'ordito simbolico del testo. Il miscuglio terracqueo non sarà, allora, altro che la variante macrocosmica delle onnipresenti secrezioni corporee, rientrando con queste nell'ambito del repellente e dell'abietto.

Non è, infatti, solo il paesaggio cittadino, ma pure lo stesso corpo degli abitanti a partecipare dell'isotopia flaccida sviluppata da Brandão. Nella sua opera abbiamo a che fare con corpi grotteschi, ovvero, secondo la tipologia definita da Bachtin, corpi permeabili, aperti al contatto/contagio dell'ambiente circostante e verso questo crudamente estroflessi. Come aberranti appendici essi hanno escrescenze gelatinose, attaccaticce, agglutinanti, molli tentacoli lanciati verso il mondo nel tentativo d'inglobarlo, coagularlo, farlo proprio.

L'immagine ricorrente del ragno e della sua tela stabilisce un chiaro parallelismo con questi organismi debordanti, la cui presenza è spesso segnalata dal disgustoso campionario dei prodotti scatologici. Bava, catarro, lacrime, moccio, muco, pus, saliva, scoli, sperma, urina, vomito: a tali, per lo più viscosi, liquami è affidato il compito di testimoniare la vita occulta che pulsa sotto pelle. Nella preferenza accordata a una materia tanto bassa e marginale (per non parlare di miasmi, flatulenze, gas) e nella parallela esclusione del sangue, la più "nobile" delle linfe vitali, ci pare di ravvisare, oltre a una poetica del *bathos*, anche un tratto distintivo della postura ideologica e artistica dell'autore. Per quanto microscopico, anche un fenomeno come quello indicato ci pare rivelare, infatti, l'impronta di un'estetica espressionista e di un egotismo anarchico e provocatorio. Sono, anzi, proprio tali piccoli o grandi scarti rispetto alla norma linguistica e culturale stabilita che danno

origine all'inconfondibile idioletto testimoniato da un'opera come *Húmus*, in cui la lingua si libera dalle maglie della compassata rispettabilità borghese.

In tale ambito il motivo della smorfia congelata, del *rictus*, dell'incanto meduseo lascia spazio a un diverso tipo di metamorfosi grottesca. A essere focalizzato questa volta è il momento in cui, per usare le parole dell'autore, «as máscaras se transformam e a matéria se decompõe» (p.197). Alla cristallizzazione minerale legata al tempo statico e sospeso della quotidianità banale subentra la liquefazione resinosa di corpi segnati dal fluido trascorrere del tempo, corpi sgocciolanti, corpi-clessidra, paragonabili agli orologi del celebre quadro *La persistencia de la memoria* (1931), il cui «héracliteisme pictural» non è sfuggito alla penetrante analisi di Bachelard.

Les «montres molles» de Salvador Dali s'étirent, s'égoûtent, au coin d'un table. Elles vivent dans un espace-temps gluant. Comme des clepsydres généralisées, elles font «couler» l'objet soumis directement aux tentations de la monstruosité.⁵⁰

Il tempo congelato negli uomini-statua riprende a scorrere in questi corpi di carne floscia e tremula, informi come molluschi (p.194), dal ventre pingue (p.90) e le mani spugnose (p.175). La riacquistata mobilità ha come contrappasso i segni di un tempo rapace, che deforma, rammollisce, disgrega, portando con sé un corollario di conseguenze esiziali. A questo motivo possiamo ricondurre le frequenti descrizioni di ventri cadenti, bocche sdentate e nuche calve, oppure quelle, parallele, di anatomie piagate dalla peste (p.170), dal tumore (*Ibidem*) o dalla «gengivite espulsiva» (p.172): motivi che ben testimoniano un gusto morboso per le patologie deturpanti, evidente, per altro, fin dal racconto giovanile *O Homem do cancro*. Già Baudelaire aveva contrapposto, d'altronde, nel componimento V delle *Fleurs*, la nudità sana e forte dei tempi antichi a quella infiacchita e vile dei propri iper-civilizzati contemporanei,⁵¹ ed è con un tono molto simile che lo scrittore portoghese mette in risalto «o grotesco dos homens de calva e ventre gorduroso, meios nus em plena praça, sem se atreverem a vestir-se ou a largar de vez os trapos convencionais» (p.90).

Come va dunque intesa la trasformazione degli abitanti della *vila* da compatte e inamovibili statue a creature la cui consistenza ricorda la gelatina, la melassa o il camembert che ispirò gli orologi di Dalí? La chiave del problema è stata probabilmente individuata da V.Viçoso che ha efficacemente dimostrato come: «O duro e o mole [...] são, em *Húmus*, dois estados do pesadelo labiríntico»,⁵² mettendo in luce la corrispondenza speculare che collega nell'opera il dedalo granitico e quello flaccido.

Infatti, nonostante le differenze già sottolineate, lo stato d'immobilità espresso dall'universo pietrificato torna a presentarsi, pressoché identico, sebbene un po' attenuato, nell'amalgama pastoso della città-palude. L'isotopia della stasi è rimpiazzata da quella del movimento ridotto, le figure momentaneamente libere dalla fissità minerale si dibattono ora nell'impaccio di sostanze collose che ne appesantiscono e soffocano i gesti. Lo slancio vitale, profondo, tellurico, magmatico, deve quindi affrontare una doppia resistenza. Il rigido involucro di pietra e la morsa melmosa del limo riconducono, infatti, a uno stesso effetto letargico e paralizzante, quello esercitato dalle abitudini banali e dalle inflessibili formule che regolano la commedia sociale.

Vi não sei onde [...] estátuas de granito ao que o tempo corroera as feições.[...] Sentia-se um esforço enorme para se arrancarem à pedra.(p.57)

Nessa vasa, nesse lodo adormecido, jaziam seres ignorados que vêm a superfície: sentem-se no silêncio as mãos agarrando-se às paredes.(pp. 88-89)

⁵⁰ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, pag. 144.

⁵¹ «[...] O monstruosités pleurant leur vêtement! / O ridicules troncs! torses dignes de masques! / O pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques, / que le dieu de l'Utile, implacable et serein, / enfants, emmaillota dans ses langes d'arain! [...]» in *J'aime le souvenir de ces époques nues*, Charles BAUDELAIRE, *I Fiori del Male*, pag. 44.

⁵² Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 253.

Non meno che le architetture di pietra o di ferro, il labirinto colloidale irretisce, trattiene, neutralizza. «Pegajoso» è, all'interno dell'opera, l'aggettivo che connota, ad esempio, la pazienza remissiva (p.86, p.137) o la tela avvolgente dei gesti sempre identici, macchinalmente ripetuti (p.58). Allo stesso campo semantico rimanda anche un aggettivo come «gelatinoso», impiegato a proposito delle «noites gelatinosas como velhas mestras de piano que tocam sempre as mesmas escalas»(p.172), oppure verbi come «pegar», «apegar-se» o sintagmi come «viscosidades»(p.111), «contactos viscosos»(p. 185). È il narratore stesso, d'altra parte, ad accorgersi dell'insidia rappresentata dall'imprigionamento nella stretta glutinosa della consuetudine: «O que me parecia gelatinoso é uma força imensa, este hábito ridículo um princípio de sonho»(p.198).

In questo contesto l'immagine della palude, amalgama viscosa per eccellenza, non traduce solo l'atmosfera tediosa, mefitica e sonnolenta che grava sulla cittadina brandoniana, ma, attraverso il motivo dell'emersione di corpi mostruosi e tentacolari, suggerisce al contempo la torbida promiscuità con le profondità averne. Infatti, che le acque che vi confluiscono e ristagnano siano identificabili, o meno, con quelle dello Stige e dell'Acheronte, nell'immaginario letterario occidentale è ormai impossibile scindere questo luogo di frontiera dal suo inestricabile legame con il mondo dei morti e con l'orrido baratro infernale.⁵³ D'altra parte pure questo *surplus* semantico ben si accorda all'atmosfera generale di un'opera in cui i morti, come vedremo, si mescolano ai vivi e la vita si rischiera alla luce dell'inferno (p.60).

Bachelard osserverebbe a questo proposito che il motivo delle «eaux composées» si sposa qui a quello delle «eaux profondes»: l'acqua intorbidata è un invito alla morte. La stessa congiunzione simbolica era stata, a ben vedere, già realizzata dal *Pântano* che aveva marcato con la propria atmosfera sulfurea, gravida di oscuri presagi, l'omonimo dramma simbolista (1894) di D.João da Câmara.⁵⁴ E le paludi, anche quando non messe direttamente in rapporto con l'oltretomba, conservavano sempre, nella letteratura dell'epoca, le caratteristiche di luoghi tenebrosi e crepuscolari, come può testimoniare anche la nota poesia di Fernando Pessoa che ebbe la ventura, con i propri *Pauis*, di ribattezzare persino una corrente letteraria: il paulismo.

D'altronde era stato lo stesso Brandão, in un articolo giovanile, a fare dei brumosi pantani l'icona del *mal du siècle* da cui la propria generazione si sentiva afflitta: «Há uma paisagem que traduz este estado de alma que os modernos têm amíude, fino tédio, que os dolore: – pântanos, água quieta até um crepúsculo lívido, muito arredado, morto...».⁵⁵ Un paesaggio melmoso riappare poi, con insistenza, in *Os Pobres*, facendo confluire in un clima psicologico ancora improntato allo *spleen* fineseolare il motivo, ben più originale, della deriva verso una realtà magmatica e indeterminata, in cui natura e civiltà sembrano fondersi in una sorta di fango primordiale.

A cidade di-la-eis farta de tédio, afundando-se em lama. As nuvens baixas e disformes esfarrapam-se, colam-se aos prédios. Os casarões alongam-se pesados e enormes, e onde a onde irrompe um golfo de luz. A sombra caminha, toma por ruelas funéreas. Vai sozinha com o seu sonho ou a sua desgraça. Três horas numa torre. Há um silêncio cavo. Chove sempre a mesma chuva tenaz, com um céu nublado e aflitivo. A cidade morta, sob o aguaceiro, espapa-se na lama.⁵⁶

Già nel romanzo del 1906, dunque, vediamo la città disfarsi in poltiglia e guazzabuglio, materia indistinta che rappresenta la transizione tra definito e informe, puro e impuro, genesi e putrefazione, vita e morte. La stessa deriva verso l'amorfo e l'ambiguo sarà poi portata alle estreme conseguenze in *Húmus*, fino a toccare lo stato di *coincidentia oppositorum* proprio della «Primavera eterna».

⁵³ Cfr. Cristiano SPILA, «Palude» in Remo CESERANI, (a cura di) *Dizionario di temi letterari*, Torino, Utet, 2007, vol. III, pp. 1824-1826.

⁵⁴ D.João Gonçalves Zarco da Câmara (1852-1908) fu un prolifico drammaturgo che, nel passaggio tra i due secoli, si mosse con risultati quasi sempre notevoli tra la rievocazione storica, il dramma naturalista e tentativi di teatro simbolista à la Maeterlinck. Raul Brandão ne dà un rapido ed efficace ritratto fisico e psicologico nel vol.I delle *Memórias*.

⁵⁵ Raul BRANDÃO «O Livro de Aglaís por Júlio Brandão» *apud Paisagem com Figuras*, pag. 126.

⁵⁶ Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, pag. 118.

Nell'omonimo capitolo (XV), infatti, l'accumularsi surrealistico di tutti colori, gli incantamenti, le infamie, le tinte (p.185) ci mostra un cosmo regredito allo stato di coagulo caotico, miscuglio indifferenziato o ancora argilla primigenia da cui si plasmano solo fugacemente «as formas hesitantes do pesadelo»(p.185).

2.1.10. La trama di Aracne

Abbiamo illustrato come i personaggi di *Húmus* sembrano oscillare, nella loro catatonica flemma, tra la paresi granitica della statua e il dinamismo minore in cui li confina una viscosa ragnatela di abitudini. Questa seconda immagine è particolarmente rilevante nell'universo simbolico dell'opera, dato che riunisce nei propri attributi la struttura reticolare isomorfa del dedalo e la consistenza pastosa dell'amalgama gelatinoso.

Nondimeno è possibile distinguere all'interno del testo i motivi che mettono in rapporto il paziente ufficio del ragno con il passaggio del tempo, facendo della sua tela l'inevitabile ornamento di stanze stantie e desolate oppure trasformandone l'incessante secrezione in una sorta di clessidra biologica. Sospesa al pendolo fermo di un orologio, come quella mostrata da Gogol' all'interno della casa di Pljuškin ne *Le Anime morte*,⁵⁷ oppure, come in *Húmus*, pencolante dal soffitto di una scura bottega (p.192), la ragnatela diviene quindi l'espressione paradigmatica di un tempo arrestato, improduttivo, stagnante. Come abbiamo visto è il tempo che scandisce i giorni nella cittadina fantastica di Joana e Gabiru.

Tedio e silenzio saranno allora i fili che gli onnipresenti aracnidi immettono nel loro paziente ordito (p.57), trasformando i propri oscuri vestiboli («saguões») nel deposito delle ore monotone e tristi, secondo l'istintiva allegoria con cui già Flaubert descriveva l'avanzata dell'*ennui* nell'animo della sua Emma: «Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur».⁵⁸

La stessa immagine, ma con una diversa sfumatura, appare anche in una delle numerose linee di sviluppo diegetico che si intersecano continuamente nell'opera, quella di cui è protagonista la combriccola di vecchie eternamente riunite intorno al tavolo da gioco. Quando tale vicenda raggiunge l'auge della drammaticità, infatti, la trama omicida ordita dalle attempate giocatrici per eliminare la dispotica Teodora trova nell'insidia sottile e letale della ragnatela un'efficace e visionaria espressione: «A teia aperta-se. Mais um momento e a teia torna-se visível. A majestosa Teodora não pode escapar. Todos os dias se tecem fios que a envolvem, todos os dias aquelas vontades actuam, todos os dias o sonho constrói. Sufoca»(p. 107).⁵⁹

Filare e tessere acquistano nel caso citato una connotazione ferocemente predatoria, ma possono pure fare propria la contrapposta finalità di avvolgere in un rassicurante involucro protettivo, questo il caso, ad esempio, dell'egoismo che «faz da vida um casulo» (p.61). Altrove (pp. 74, 110, 178) sono ancora i complicati arabeschi del sogno a essere rappresentati attraverso la metafora della tessitura, come già avveniva in un passaggio, poi soppresso, della prima edizione dell'opera («A vida é tecida como o linho: um fio de dor, um fio de ternura. Eu intrometo-lhe sempre um fio de sonho. Foi o que me perdeu»)⁶⁰.

All'arte di Aracne si unisce poi, nella micro-narrazione dedicata alla cugina Angélica, il ricordo dello stratagemma di Penelope, volto ora a dilatare all'estremo i limiti di un'attesa infinita e senza oggetto, quella in cui sono costretti tutti gli assurdi figuranti dell'opera: «Chega o chá, toma o chá, e apegase logo à mesma meia, a que mãos caridosas todos os dias desfazem as malhas, para que ela, mal se erga, recomece a tarefa» (p.58). L'esiguo abbozzo narrativo, inserito in una delle prime

⁵⁷ Cfr. Sabrina FERRI, «Ragno» in Remo CESERANI, (a cura di) *Dizionario di temi letterari*, Vol. III, pp. 2013-2014.

⁵⁸ Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1972, pag. 76.

⁵⁹ Cfr. «[...]as velhas, como uma roda de aranhas com penante na cabeça, apertam o círculo em volta da majestosa Teodora»; Raul BRANDÃO, *Húmus*, pag. 85.

⁶⁰ Raul BRANDÃO, *Húmus (Edição crítica de Maria João Reynaud)*, Vol. I, Porto, Campo das Letras, 2000 (Reprodução fac-similada da 1ª edição), pag. 80.

giornate del fittizio diario (15 Novembre) viene poi subito abbandonato, secondo la tacita norma vigente nel testo, per poi ricomparire senza preavviso solo diversi capitoli più in là. La data questa volta è quella del 20 febbraio e due eventi sono intervenuti a increspare la monotona attività del silente personaggio. Innanzitutto, in un improvviso *raptus* di aggressiva vitalità (reale o sognato), la donna, ha abbandonato per pochi istanti il suo abituale cantuccio d'ombra e ha tentato di infilzare con uno dei suoi spilli gli occhi dei propri benefattori. In secondo luogo le “mani caritatevoli” che disfacevano ogni giorno le maglie dell'eterno calzerotto hanno interrotto la loro attività ed esso ha assunto ormai proporzioni grottesche (tre metri), destinate a diventare mastodontiche (20 metri) quando, nella giornata del 25 maggio, la bizzarra figura farà la propria estrema, breve apparizione. Quello della cugina Angélica è dunque un caso esemplare dell'impiego metaforico della tessitura, così come del procedimento con cui viene costruita l'intera opera, attraverso il costante intreccio di molteplici e distinti fili narrativi, che spesso si eclissano per poi riemergere anche con un notevole distacco. L'analisi di tale vicenda permette allora di individuare nella ragnatela e nel suo labirintico intrico tanto un'immagine di cui lo scrittore sfrutta abilmente i riverberi simbolici, quanto, in maniera forse ancor più significativa, una possibile *mise en abyme* dell'intero ordito testuale.

2.2. La dimensione temporale: ragnatele, muffe e tarli

2.2.1. L'intrico vischioso delle abitudini

La conclusione di un ideale percorso attraverso la città di *Húmus* ci ha dunque portato a riconoscere nel suo tessuto metaforico il disegno di un'immensa ragnatela. Non ci ha sorpreso, allora, nemmeno rilevare la presenza di un fitto viluppo di narrazioni parallele e intrecciate, a riflettere sul piano diegetico le ramificazioni di un'altrettanto complessa trama di simboli. Il capolavoro di Brandão risulta essere, insomma, un testo capace di irretire il lettore in un'esperienza di smarrimento e perplessità, un testo-labirinto, in cui il filo della storia non conduce alla via di salvezza dischiusa da una benigna Arianna, ma si avvolge piuttosto nell'arabesco intessuto da un'instancabile Aracne.⁶¹

Nelle attività del tessere e del filare si è rilevata, tuttavia, anche una valenza differente, la quale più che con la fisionomia dell'ambiente cittadino è parsa specificamente connessa con la peculiare dimensione temporale che connota l'opera. Attraverso la figura della cugina Angélica, grottesca caricatura della Penelope omerica, ci si è infatti avvicinati all'idea di una temporalità differita, sospesa, inerte. Il tema in esame si presta bene, quindi, a veicolare il passaggio verso un'altra fase della nostra analisi, che dopo essersi soffermata sulla tipologia di ambiente incarnata dalla *vila* di *Húmus* intende ora concentrarsi in modo più specifico sulla dimensione del tempo, completando così la descrizione delle coordinate cronotopiche in cui è inquadrata, nell'opera, la dimensione superficiale e inautentica della realtà. Il tempo in questione è allora, innanzitutto, quello sonnolento e passivo delle abitudini meccaniche, delle esistenze apatiche, delle piccole e grandi ipocrisie di una stucchevole commedia sociale, al cui caparbio misoneismo si contrappone solo l'avanzare precipitoso della morte.

È impossibile trascurare, lungo l'intera opera, l'incidenza di vocaboli che trasmettono l'idea di assurda ripetizione, stanca consistenza, lento logorio, in consonanza con quanto già annunciato dall'*incipit* (p.57). Allo stesso modo, la predilezione per il presente indicativo, declina, fin dai primi passi dell'opera, il tema di una realtà abitudinaria e stantia, scandita dal ricorrere di atti meccanici, assuefatta al grigiore opaco della consuetudine, in cui l'unico dato incontrovertibile è, come recita un verso della *Canção Monótona* di Pascoaes: «O mesmo, o mesmo, o mesmo, em nós, perpetuamente». L'aggettivo «mesmo» ricorre, d'altronde, con opprimente assiduità, in un frammento come quello che reca la data del 15 novembre, connotando la comparsa periodica di simboli e oggetti-feticcio («mesma teia», «mesma meia», «mesmo bolor», «mesmas [...] plumas nos penantes») oppure, più spesso, il contegno e le movenze dei personaggi («mesmos gestos», «mesmo sorriso», «mesmos olhos», «mesmas palavras», «mesmas medidas», «mesma expressão», «mesmos [...] ridículos»). Alla stessa atmosfera intorpidita, inoperosa, opaca, riconduce, poi, anche il massiccio impiego di espressioni avverbiali che traducono l'invariabile susseguirsi di azioni costantemente iterate, come l'ossessivo «todos os dias». Il risultato è quello di mettere in evidenza un tempo immobile e insistentemente ricorrente: la stessa idea è poi rafforzata attraverso l'elenco delle abitudini che regolano le vite dei personaggi. Questi ultimi, infatti, vengono di solito presentati all'interno di una situazione-tipo da cui non si liberano fino alla conclusione dell'opera.

Se nella caratterizzazione specificamente spaziale della *vila* brandoniana è stato quindi possibile riconoscere le tracce della *città morta* che marca con la sua ubiqua presenza l'immaginario *fin de*

⁶¹In quanto attività prettamente femminili e domestiche, tessitura e filatura evocano in altre opere dello scrittore l'atmosfera ben distinta della tenera intimità respirata nell'infanzia e ritrovata poi nella pace del focolare coniugale. All'epoca dei suoi verdi anni a Foz do Douro risale il ricordo delle «mulheres loiras, de olhos azuis e rosto comprido [...] que passavam a vida à espera dos homens, enquanto as mãos ágeis iam tecendo ternura e espuma do mar...» (Raul BRANDÃO, *Os Pescadores*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1980, pag. 18). Nel secondo volume delle sue Memorie l'immagine è ripresa con altrettanto slancio lirico a proposito della moglie Maria Angelina: «E mal sabes tu que quando os teus dedos ágeis trabalhavam a meu lado teciam ao mesmo tempo o pano grosso da casa e a nossa vida espiritual» (Raul BRANDÃO, *Memórias*, Tomo II, pag. 47).

siècle, sembra opportuno accostare ora la sua dimensione temporale a un modello altrettanto diffuso e fortunato, quello della sonnolenta cittadina di provincia. È utile ricordare, a questo proposito, l'importante intuizione di Bachtin, che nella Yonville di Flaubert riconosce la realizzazione di un vero e proprio modello spazio-temporale, in cui la seconda coordinata assume un andamento circolare e periodico, avvolgendosi nelle proprie stesse spire come l'Uroboro della tradizione alchemica.⁶²

È lo stesso Brandão, d'altronde, ad affermare, in un passo poi soppresso della prima edizione di *A Farsa*: «A vida da província é assim – sufoca: pesa sobre a alma como um pedregulho: abafa e esmaga».⁶³ Prima di lui già Eça de Queirós, nel celebre romanzo *O Crime do Padre Amaro*, aveva puntato, del resto, il proprio impietoso monocolo sulla vita tediosa di un centro provinciale, Leiria, anticipando in campo iberico la soffocante ipocrisia della Vetusta/Oviedo descritta in *La Regenta* (1884-1885, 2 vol.) di Leopoldo Alas. Affidandoci, tuttavia, all'opinione di Álvaro Manuel Machado, non esitiamo a convenire con l'illustre studioso nell'individuare in Camilo Castelo Branco il modello più influente in tale ambito per il creatore di Gabiru. La continua oscillazione tra ridicolo e patetico, tragedia e farsa, stabilisce effettivamente un rapporto di continuità tra i due autori, tingendosi nell'uno di vivide tonalità realistiche e nell'altro di più libere sfumature simboliche, che trasfigurano il volto della città e ne evidenziano i tratti mostruosi e infernali.⁶⁴

A tal proposito non pare s'ingannasse dunque, al di là dell'evidente iperbole, il critico francese Philéas Lebesgue, quando, già nel '32, definiva il romanziere di *A Farsa*: «il Dante moderno di un Inferno sociale».⁶⁵ L'inferno di *Húmus* è infatti quello che si annida nei gesti più banali, nelle azioni più ordinarie, negli assurdi salamelecchi della vita sociale. La quotidianità è, ad esempio, l'erta pendice che fa da teatro al supplizio sisifeo della cugina Angélica: le sue mani instancabili riprendono costantemente il lavoro a maglia che altre mani, nottetempo, disfano in segreto. Non è questo, del resto, l'unico personaggio a essere prigioniero di un'unica, ossessiva attività. La stessa condanna grava, ad esempio, sulle signorine Albergaria, la cui esistenza ha l'esclusivo scopo di sfoggiare un vestito nuovo nel giardino di casa, ogni sei mesi (p.61), simili in ciò alle Sousa, che da brave provinciali comprano solo l'ultimo modello proposto dai magazzini lisbonesi «Grandela» (p.76), ecc.

In tale contesto s'inquadrano, d'altronde, anche le frasi ripetute in modo maniacale da alcuni personaggi, come il «Jogo!» delle vecchie intente nell'interminabile partita a carte o il rassegnato «Pois sim... pois sim...» del personaggio di D. Restituta. Alla voce umana viene sottratta, in tali casi, la funzione primaria di stabilire una comunicazione, potenzialmente solidale, tra individui. Narratore e personaggi, in effetti, imbrigliati in estenuanti monologhi interiori, si fermano spesso sulla soglia del dialogo, le parole, quando non sono taciute, diventano grida espressioniste o scadono nell'automatismo assurdo che fa dell'apparato fonatorio un meccanismo inceppato.

⁶² «Questa cittadina è il luogo del tempo ciclico quotidiano. Qui non ci sono eventi, ma soltanto «accidenti» che si ripetono. Il tempo vi è privo di corso storico progressivo e si muove in stretti cerchi: il cerchio del giorno, il cerchio della settimana, del mese, il cerchio di tutta una vita. Il giorno non è mai giorno, l'anno non è anno, la vita non è vita. Di giorno in giorno si ripetono le stesse azioni quotidiane, gli stessi temi di conversazione, le stesse parole, ecc. In questo tempo gli uomini mangiano, bevono, dormono, hanno mogli, amanti (senza legami d'amore), intessono piccoli intrighi, se ne stanno nelle loro botteghe o nei loro uffici, giocano a carte, fanno pettegolezzi. È il tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana. [...] Il tempo è qui senza eventi e perciò sembra quasi fermato. Qui non avvengono né incontri, né distacchi. È un tempo denso, vischioso, che si trascina nello spazio»; Michail BACHTIN, *Estetica e Romanzo*, pag. 395.

⁶³ Raul BRANDÃO, *A Farsa*, pag. 200.

⁶⁴ «Le point de départ est l'allegorie de la petite ville de province, à la fois si proche et si lointaine d'endroits semblables décrits dans le romans de Camilo: proche par les connotations sociales et le sens du grotesque parallèle a celui du tragique; lointaine par sa fonction de créer un espace et un temps abstraits, purement symboliques»; Álvaro Manuel MACHADO, *Les Romantismes au Portugal – Modeles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1986, pag. 556.

⁶⁵ Philéas LEBESGUE, *Portugal no Mercure de France (Aspectos literários, artísticos, sociais, de fins do séc. XIX a meados do séc. XX)*, tradução e cordonação de Madalena Carretero Cruz e Liberto Cruz, Lisboa, Roma Editora, 2007, pag. 545.

Lo stillicidio monotono della pioggia, l'inesorabile oscillare del pendolo, il suono delle campane con il loro «peso desconforme»(p.68) trovano quindi la loro esatta controparte nelle parole ripetute fino a renderle assurde, a opera di individui assai più simili a macchine difettose che a esseri umani. A rendere particolarmente perturbante questa deriva è il fatto che lo stesso narratore ne risulti contagiato, al punto da riconoscere nella propria stessa voce il timbro metallico di un automa: «Eu não sei quem sou e até o metal da minha voz estranho. Eu não sou quem falo»(p.84).

La più sorprendente conseguenza di questa rivelazione sta, infatti, nella possibilità di interpretare sotto una nuova luce alcuni fenomeni che caratterizzano la struttura narrativa o lo stesso idioletto autoriale, come l'abbondanza di anafore e catafore, la cui giustificazione potrebbe trovarsi nell'introiezione, da parte della voce narrante, dell'automatismo espressivo proprio dei personaggi. Come nota Pedro Eiras: «da coincidência entre temática (marasmo teológico) e sintaxe do texto (reiteração formal) gera-se uma nova forma de sistema: a homogeneidade semântica é isomórfica da homogeneidade sintáctica. A repetição de fonemas, vocábulos, frases, não apenas *diz*, mas também *mostra* a petrificação ética e metafísica da vila».⁶⁶

In questo caso è la scrittura a divenire, allora, un procedimento artificiale e macchinoso. È quanto ben simboleggia, già in *Húmus*, il personaggio di Torres, il quale «engrandece a mania de copiar inutilidades: daqui a dois dias ou daqui a dois séculos ainda o encontras curvado sobre o mesmo manuscrito, onde traslata o folhetim do *Século*»(p. 109). Il compito del copista, così prezioso in altre epoche, diviene nell'era post-gutemberghiana un'attività svilente, sintomo di scarsa originalità intellettuale e supina fedeltà alla lettera. Il Torres di Brandão va allora collocato nella stessa costellazione dell'Akakij Akakievic protagonista de *Il cappotto* (1842) di Gogol',⁶⁷ e, naturalmente, dei chisciotteschi *Bouvard et Pécuchet* (1881) del romanzo postumo di Flaubert, che dopo vari tentativi infruttuosi fanno ritorno al loro originale ufficio di impiegati copisti.

Per Torres, burocrate appagato dalla sua monomania copiatoria, il *tempo ciclico quotidiano*, alla cui monotonia accasciante Emma tenta invano di sottrarsi nella Yonville flaubertiana, si rivela così, come per gli altri personaggi di *Húmus*, «um tempo que exclui o tempo da mudança».⁶⁸ In un mondo disertato da ogni slancio vitale (Eros), a imporsi è la «coazione a ripetere», che in termini freudiani è impulso di morte (Thanatos), ansia di regresso alla placida inerzia della materia inorganica. Il rifiuto radicale delle potenzialità dinamiche del divenire temporale segna dunque a fondo l'universo rappresentato dallo scrittore all'interno dei confini della sua immaginaria cittadina («vila abjecta, a vila banal onde se praticam todos os dias as mesmas acções e se repetem todos os dias os mesmos gestos»; p.196), in cui all'individuo non pare restare nessuna alternativa al di fuori dell'«esforço inconsciente da larva repetindo as mesmas acções instintivas, que o destino nos impõe»(*Ibid.*).

2.2.2. Il gioco necessario

Intrappolata dalla ragnatela delle abitudini, la *vila/vida* di *Húmus* non è tuttavia solo una moderna glossa al *nihil sub sole novum* dell'Ecclesiaste, ma anche, secondo il poi tradizionale tema del *contemptus mundi* che marca lo stesso testo biblico, l'impero della *vanitas*, o meglio dell'«insignificância», lemma che ricorre continuamente nel lessico dell'opera. Nel dominio del futile e dell'effimero si riconosce, d'altra parte, anche un possibile rifugio (apparentemente l'unico) per sottrarsi al confronto faccia a faccia con la presenza assillante della morte, ovvero con l'unica

⁶⁶ Pedro EIRAS, «Raul Brandão: Húmus.» in *Esquecer Fausto*, Porto, Campo das Letras, 2005, pag. 78. Già M.J. Reynaud aveva d'altronde sottolineato che: «O ritmo cria uma total solidariedade entre nível da expressão e o do conteúdo, tornando-se discursivamente visível através da repetição»; Maria João REYNAUD, *Metamorfoses da escrita*, pag. 363.

⁶⁷ Così fa Vergílio Ferreira, riconducendo all'archetipo gogoliano anche numerose altri personaggi creati dal proprio connazionale (Gregório, Belisário, Gebo); Cfr. Vergílio FERREIRA, «Raul Brandão e a novelística contemporânea» in *Espaço do invisível IV (Ensaio)*, Venda-Nova, Bertrand Editora, 1995, pag. 277.

⁶⁸ Vítor VIÇOSO, «Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana» in: AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pag. 44.

realtà certa e innegabile al di là di tutte le illusioni e di tutti gli umani infingimenti. La necessità di volgere lo sguardo davanti allo spettacolo insostenibile del tempo come abisso divoratore (il *tempus edax* degli antichi) è quindi indicata come la giustificazione più profonda delle abitudini e delle regole che sembrano scandire la vita della città fin dalla notte dei tempi.

Si comprende allora perché, in *Húmus*, come viene spesso sottolineato dall'autore, l'effimero e il superficiale hanno radici profondissime. Essi sono indispensabili alla sopravvivenza, rappresentando il sottile inganno con cui l'istinto di conservazione permette all'individuo di sviare l'attenzione dall'assillante coscienza della propria nullità: «Para não morrer de espanto, para poder com isto, para não ficar só e o doido, é que inventei a insignificância, as palavras, a honra, o dever, a consciência e o inferno»(p. 64). L'abbandono inerte alle consuetudini, alle piccole rivalità o a un superficiale quietismo religioso hanno quindi lo scopo vitale di distrarre, distogliere il più possibile l'uomo dalla tirannia di un unico, cupo *pensiero dominante*: «Na solidão, a primeira coisa que procuro é a ninharia para esquecer a morte»(p.75). L'opera di Brandão parrebbe quindi offrire, in simili passaggi, una moderna rifrazione delle amare considerazioni formulate dal giansenista Pascal a proposito del *divertissement*.⁶⁹

In tale ambito le interminabili partite a carte a cui si dedicano i personaggi dell'opera o le lunghe ore sonnolente che essi trascorrono davanti a una tavola di backgammon parrebbero allora perfettamente rispondere all'intima esigenza, che li accomuna, di negare, nascondere, occultare l'esistenza nella sua tragica, insostenibile realtà. Giocare, divertirsi, significa, infatti, innanzitutto, spezzare il *continuum* quotidiano, aprire una parentesi nello scorrere sempre uguale nel tempo, ovvero, come sottolinea Eugen Fink, abbandonarsi a un'attività che, pur essendo fisicamente concreta e reale, mira alla «rappresentazione di un irreale», accomunata in ciò, d'altra parte, alla stessa creazione letteraria.⁷⁰ L'obiettivo dei giocatori ritratti da Brandão, allora, è non tanto la vittoria quanto il dilatare all'estremo i limiti di tale parentesi, trovare nella rigida ritualità ludica il rifugio dall'evidenza angosciante del loro *essere per la morte*.

Il gioco diviene allora una via di fuga davanti alla realtà, una terapia analgesica, un surrogato ai fallimenti dell'esistenza, o, perfino, un paradiso artificiale, come suggerisce il narratore quando indica che «este hábito ridículo de jogar a gamão» è in realtà: «um ópio»(p.94): affermazione che pare riverberare nelle due sottotrame narrative a cui è affidata l'espressione dell'infantile attaccamento alla pratica ludica proprio dei personaggi di *Húmus*.

La più esigua di queste ha per oggetto un'interminabile partita di backgammon che si protrae stancamente all'interno di una sonnolenta casa da gioco, con gesti che si fanno sempre più lenti e cadenzati, fino a diventare quasi eterni: «Já na botica dois idiotas recomeçaram com escrúpulo uma partida que deve durar cem anos, e o bocal amarelo, as moscas mortas, estão ali com outro ar. Fixaram-se. Estão ali embirrentas para toda a eternidade»(p.83). E se giocare è un oppio che crea dipendenza, ai catalettici frequentatori della sala sembra essere riservata la stessa triste sorte dell'Aleksej Ivanovič di Dostoevskij: «prigioniero del suo stesso gioco, incatenato al suo «giocattolo» cui non può sottrarsi, in preda alla malia dell'incantamento.[...] Una malia che lo trasporta fuori da sé, nella ripetizione incessante di innumerevoli partite che diventano un'unica sola partita giocata fino alla sconfitta totale».⁷¹

Agli scrupolosi giocatori brandoniani, analogamente, non importerebbe nemmeno di morire, se solo potessero portare avanti illimitatamente la loro partita (p.83). «Ogni piacere vuole l'eternità», come sapeva Nietzsche, nulla riesce a strappare i partecipanti dal confronto statico che si direbbe continuare per secoli. Nello scenario apocalittico di uno dei capitoli conclusivi, tuttavia, con la città

⁶⁹ I *Pensieri* figurano tra i libri posseduti dallo scrittore. Per l'accostamento Brandão-Pascal, Cfr. Vergílio FERREIRA, «No limiar de um mundo, Raul Brandão» in *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991, pag. 207. Il concetto del *divertissement* trova la sua formulazione canonica nel celebre frammento 139 dell'opera citata; vedi: Blaise PASCAL, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 1138-1139.

⁷⁰ Cfr. Margherita DI FAZIO, «Gioco» in Remo CESERANI, (a cura di) *Dizionario di temi letterari*, Vol. II, pp. 1025-1029.

⁷¹ *Ivi*, pag. 1027.

messa sottosopra dall'irrompere della primavera cosmica e dall'incombere di una legione di *revenants*, la sala da gioco appare ridotta a uno spazio disertato, annegato in un silenzio letale: «A botica está deserta, com o bocal, o pássaro empalhado, as moscas mortas»(p.178).

Di più ampio sviluppo gode la vicenda che ha per protagoniste le vecchie intente nel gioco della briscola (pt. «bisca»). Qui, come nel delizioso «Le Desessous de Cartes d'un Partie de Whist» di Barbey d'Aurevilly, un gioco di carte apparentemente monotono e noioso cela infatti le mosse di una partita parallela ben più letale, che nel caso di *Húmus* coinvolge la «maestosa» Teodora e l'*entourage* di vegliarde che si disputano la sua eredità, oscillando tra la piaggeria, il calcolo meschino e nebulosi progetti d'omicidio vagheggiati in segreto. Il gioco si apre così a più complessi utilizzi metaforici, trasformandosi nel simbolo della rivalità con i propri simili, che fa della vita un distillato di fiele e aceto, oppure, in termini ancora più generali, la messa in scena del Caso da cui essa stessa dipende: «O jogo banal é a bisca – o jogo é o da morte...»(p.59).

D'altra parte, nello sviluppo del romanzo, mentre assistiamo all'irruzione di una smisurata capacità di sogno nella vita di tutti i giorni, il gioco si fa nel proprio parallelo evolversi sempre più scoperto, le pulsioni assassine traspaiono con chiarezza sempre maggiore dai lineamenti pietrificati delle grottesche cariatidi e intorno alla «bisca» si viene addensando un clima gravido di tensione spasmodica: «Formou-se um ser que tem vida própria, uma atmosfera, uma alma comum, de que fazem parte todas aquelas almas»(p.107). La temperatura emotiva si fa, così, incandescente, determinando l'apparente conclusione dell'assillante briscola. Tuttavia, contrariamente a quanto avviene per il sonnacchioso back-gammon, l'interruzione è qui solo momentanea.

Infatti, dopo aver accennato a una sospensione della partita («A mesa da bisca lambida caiu por terra, e de tal maneira se olharam nos olhos que não foi possível tornar a juntá-las»; p. 139) e dopo aver mostrato, cinque capitoli più avanti, la «maestosa» Teodora ridotta a una debole creatura agonizzante, lo scrittore descrive la miracolosa guarigione della temuta e odiata vegliarda, in seguito alla quale la «bisca» riprende con la stessa, imperturbabile regolarità: «Estão aqui as velhas amarradas por quinhentos anos à mesma mesa [...] E a bisca segue pela eternidade fora»(p. 198).

2.2.3. I motivi temporali della sovrapposizione e del radicamento

Nell'economia del testo sono le prime giornate dell'immaginario diario (13, 15 e 16 Novembre), ovvero quelle precedenti all'irruzione dei flussi cinetici del sogno, a contribuire maggiormente alla definizione dei parametri temporali finora analizzati ed entro cui si svolge la vita della cittadina. Se consideriamo complessivamente il contenuto di queste prime giornate ci pare di poter riconoscere in modo piuttosto chiaro l'azione di un ristretto numero di *motivi temporali* che contribuiscono alla definizione del peculiare modello cronotopico dell'opera e non si limitano a coniugare sotto diverse forme il tema della ripetizione, ma esplicitano anche la natura ambivalente del decorso temporale, la cui azione può incamminarsi tanto verso un processo di stabilizzazione del già dato, quanto verso la sua sottile disgregazione. Avremo nel primo caso i motivi della sovrapposizione e del radicamento, nel secondo quelli della corrosione e della marcescenza.

L'idea del flusso temporale come accumulazione stratificata d'istanti, per cominciare, spiega la fortuna di cui gode, nell'opera, il termine «camada» (strato), chiamato a tradurre gli effetti della lenta sovrapposizione a cui si riduce lo scorrere dei giorni e delle ore. La *vila* è allora il deposito di sedimenti, la limacciosa torbiera in cui si depongono, alternativamente, «camadas»: di polvere (p.66), di freddo (p.151), di morti (p.179). Non sorprende allora che, in tale ambito, il meccanismo conservativo dell'abitudine, trovi espressione figurata nel velo di polvere che ricopre poco a poco ogni cosa (p.57), spesso arrivando al punto di sommergere anche gli inermi abitanti della cittadina, i quali, affetti da una sorta di complesso d'affondamento, ne vengono gradualmente assorbiti: «estamos enterrados de convenções até o pescoço»(p.69).

Nella prospettiva dell'opera le abitudini si accatastano quindi, livello dopo livello, fino a ingombrare l'intero spazio di un'esistenza. Ma non è questa l'unica direzione percorsa dal loro incessante propagarsi. Occorre tenere presente, a questo punto, anche il motivo del radicamento,

che ben esprime un altro proficuo vettore d'espansione per il dominio delle consuetudini futili di una routine vessatoria. Esso traduce la graduale infiltrazione delle vuote convenzioni, che, a partire dalla scorza, dall'etichetta, dalle apparenze, vanno in realtà marcando sempre più a fondo l'essenza stessa dell'individuo, contaminandone pericolosamente anche la parte più genuina: «Não há máscara que não custe arrancar – há mentiras que têm raízes mais fundas que a verdade»(p.83).

Lungo l'asse verticale di questa graduale penetrazione la menzogna e la maschera arrivano a intaccare anche gli strati più inaccessibili dell'essere, che nella topografia immaginaria del testo occupano recessi profondissimi, oscure regioni abissali. Si pensi ad esempio alla paziente terebrazione degli odi che «minam e contraminam, mas como o tempo chega para tudo, cada ano minam um palmo»(p.58). In *Húmus* il processo con cui il superficiale attecchisce sul profondo, espresso frequentemente dal verbo «entranhar-se», segue quindi un moto discendente, mentre, secondo la stessa logica, l'emersione di quanto è più occulto e recondito culmina con il suo affioramento superficiale. A essere drammatizzato nel testo è, d'altra parte, proprio il sommovimento e il cozzare di questi due distinti flussi energetici, tendenti il primo ad arenare la dinamicità di ogni sviluppo vitale nelle secche di una quiete stagnante, volto invece il secondo a scuotere la vita cosciente dalla calma catatonica della propria mendacia, in ottemperanza ad uno schema simbolico la cui pregnanza non è sfuggita a Raul Lourenço nel pregevole contributo critico dedicato all'*incipit* dell'opera.

A expressão «vir à superfície» manifesta dois confrontos anteriormente referidos e orientados em termos espaciais: alto-baixo e exterior-interior. As forças negativas situam-se por cima e por fora e são, desse modo, um peso calcador que atrofia as forças positivas e libertárias do «sonho» que estão em baixo, recolhidas. Há, assim, uma dramaticidade latente entre as profundezas (vida real) e a superfície (vida aparente), que vai ser uma das linhas de pensamento em permanente actualização em toda a obra.⁷²

2.2.4. Il tempo e il tarlo

Nell'accumulazione stratificata e nella radicazione progressiva si riscontra quindi la rappresentazione figurata di un mondo stretto nella morsa opprimente dell'abitudine. I motivi paralleli della corrosione e della putrefazione sembrano invece testimoniare in primo luogo la presenza inquietante della morte che già in seno alla vita stessa comincia la sua lenta e costante azione disgregatrice. Un legame esplicitato, d'altronde, fin dall'*incipit* dell'opera («Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...») e ribadito nella frase che conclude il frammento della prima giornata, attraverso il parallelismo, sempre più scoperto, tra il logorio della morte e l'incessante lavorio del tarlo: «o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas»(p.57).

Il primo dato sensibile a essere affermato nel testo è, dunque, proprio il continuo rumore di morte, a cui un appropriato uso dell'allitterazione («Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...») conferisce immediata evidenza iconica, mentre l'efficace zeugma che ne estende l'azione a oggetti tanto differenti come “il legno” e “le anime” ne accresce la perturbante ambiguità. Nel tarlo, parassita che infesta il legno dei mobili, si può così riconoscere, all'interno dell'universo simbolico di *Húmus*, il veicolo attraverso cui il deterioramento corrosivo del tempo che passa s'intromette nello spazio chiuso dell'intimità domestica.⁷³ La sua presenza si potrebbe allora considerare, in termini freudiani, *unheimlich*: come quella della morte essa è tanto familiare da cadere spesso nel cono d'ombra dell'oblio, con il risultato che il suo affioramento finisce per avere un effetto spaventoso e angosciante.

⁷² Raul LOURENÇO, *Op. cit.*, p.12.

⁷³ Cfr. «Les animaux de l'Insolite, se conforment à ses exigences préalables, surgissent par les fisseurs inattendues, inconnues de notre maison: ils sont ce qui nous surprend, invisible, à l'intérieur de notre enclos, par les failles de notre univers»; Michel GUIOMAR, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Librairie Josè Corti, 1967, p.235.

L'*unheimlich*, il perturbante, è infatti, secondo il padre della psicoanalisi, ciò che avrebbe dovuto restare nascosto e invece si è rivelato, il rimosso che fa il suo ritorno inatteso nella vita cosciente, sconvolgendola. Il capitolo che dà avvio all'opera di Brandão è, in effetti, tutto giocato sulla descrizione di uno spazio ambivalente, che unisce alle scene familiari e prosastiche della vita di un piccolo centro di provincia l'intervento di elementi attraverso cui avviene la sottile infiltrazione di un paradigma diverso, di uno sguardo *straniante* che rivela quanto d'inquietante e mostruoso si cela anche nella realtà più banale e ordinaria.⁷⁴

In tale contesto s'innesta la peculiare simbologia sonora del tarlo, la cui analisi è già stata tentata da Michel Guiomar nel quadro di una catalogazione degli animali tradizionalmente associati all'immaginario della morte e raggruppabili, secondo quanto lo studioso francese afferma in *Principes d'une esthétique de la mort*, in un «Bestiario lugubre» e un «Bestiario insolito» (essendo *Insolite* il termine francese con cui l'autore pare voler tradurre l'*unheimlich* di Freud). Nella tassonomia di Guiomar apparterebbero al primo gruppo gli animali che attraverso la loro natura divoratrice, necrofaga, aggressiva, incarnano la percezione più superficiale della morte, intesa come minaccia diretta e concreta all'integrità fisica del soggetto; a questa categoria apparterebbero allora: corvi, sciacalli, iene e avvoltoi. Gli esemplari annoverati nel «Bestiario insolito», invece «sont des silencieux, d'impercetibles bruiteurs, des rôdeurs, des êtres de la *cave*, espace poétique privilégié de notre Moi profond, de l'inconscient».⁷⁵ Attraverso il suono quasi impercettibile del loro discreto rosichio essi testimonierebbero una minaccia meno diretta, ma più sottilmente insidiosa e penetrante, rendendo evidenti le tendenze auto-distruttive dell'Io profondo. Dopo aver così indagato la simbologia inerente a topi e ratti presente nelle pagine de *La peste* di Camus o nei fotogrammi del *Nosferatu* di Murnau lo studioso francese conclude accostando a tali roditori proprio l'insetto che abbiamo incontrato nel campionario immaginifico di *Húmus*, il tarlo (fr. «vrillette»)⁷⁶.

All'interno del testo portoghese, se si eccettua il caso del tarlo che rode il legno, a essere oggetto dell'usura corrosiva sono, tuttavia, soprattutto le statue collocate sulla facciata della Cattedrale, oppure le affini «estátuas de granito a que o tempo corroera as feições»(p.57). Il motivo della corrosione è quindi l'ideale *trait d'union* dinamico tra due incubi d'immobilità che gravano sull'universo descritto nell'opera, pietrificazione e rovina. Nel caso delle statue dei santi immobili nelle loro nicchie, poi, il fenomeno che ne intacca l'integrità sembrerebbe in realtà l'efflorescenza del salnitro, essendo quindi in questo caso la “corrosione” un'immagine prevalentemente metaforica, spesso valorizzata anche attraverso il consueto accostamento tra gli abitanti e i loro statici doppi scultorei: «o tempo passa, o tempo gasta-as como o salitre aos santos nos seus nichos»(p.60).

2.2.5. Opera al nero: putrescenza e trasmutazione

Se il motivo della corrosione manifesta la presenza della morte secondo le categorie dell'insolito e del perturbante, il parallelo motivo della putrefazione sembra piuttosto rimandare a un immaginario che sconfina risolutamente nei territori dell'orrido e del macabro. L'azione di quest'ultimo *motivo temporale* sostituisce, inoltre, il materiale organico all'oggetto prevalentemente minerale del processo di erosione, operando sulla carne cadaverica o sulla morta fibra vegetale l'effetto altrimenti esercitato sulla pietra. In questo ambito l'immagine della muffa, evocata nell'idioletto dell'opera da lemmi come «mofo», «bolor», «bafio», si colloca allo snodo tra l'isotopia della marcescenza e quella dell'umidità infetta ed è il vettore semantico che per primo e con maggiore

⁷⁴ Vedi: Sigmund FREUD, «Il perturbante» in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 267-309.

⁷⁵ Michel GUIOMAR, *Op. cit.*, pag. 234.

⁷⁶ «Le symbolisme de la vie rongée ressentie par le Moi profond dans l'Insolite est encore plus net dans le cas des vrillettes, «horloges de la Mort» des croyances populaires; le bois profond devient poussière sous la surface inaltérée, la régularité de leurs crissements rythme à la fois leur travail et le silence nocturne. La puissance insolite de ce faible bruit s'enrichit donc de son analogie avec les brèves et régulières extériorisations de notre Funèbre, par lesquelles nous ressentons l'inexorable rongement de notre vie; affectant de plus les vieux meubles, le décor familial, il illustre parfaitement la présence de l'Insolite hantant notre espace intime»; *Ivi*, p.237..

evidenza imprime sullo spazio temporalizzato della *vila* lo stigma del decadimento putrido. Il suo pungente aflore esala ora dall'ambiente asfittico di una sala da visite (p.85), ora dalla stessa figura della signora Leocádia (p.194), oppure ancora dalle pareti della vetusta cattedrale (p.196). Secondo la tecnica ormai familiare dello scrittore, non stupisce, poi, vedere la muffa estendere le proprie propaggini anche al di là dell'ambiente fisico che fa da sfondo all'azione, sconfinando spesso nell'ambito della connotazione metaforica: «Seres e coisas criam o mesmo bolor, como uma vegetação criptogâmica, nascida ao acaso num sítio húmido»(p.63). La si troverà allora nell' «alma [...] prodigiosa» delle vecchie, dove si viene subito accolti da «Algumas flores murchas num cantino com mofo»(p.85), a simboleggiare lo stato di disfacimento e morte morale imperanti.

Immagini di putrefazione si possono d'altronde riscontrare già nella produzione del giovane articolista dei testi dedicati all'amico Júlio Brandão o all'immaginario pittore Y.Giet (oltre che nel racconto *O Homem do cancro*), testimoniando la remota origine di un simile tema letterario che, pur portato in un'opera come *Húmus* a esiti fortemente personali e innovativi, ha le proprie origini in un diffuso sentire finesecolare, che sarà ora nostra preoccupazione definire in termini più precisi. Il motivo della putredine godette infatti di vasta fortuna tra i letterati dell'epoca di Brandão, soprattutto nell'ultima decade del XIX secolo, trovando il proprio nutrimento nel predominante immaginario decadente. La generazione dell'autore di *Húmus* disponeva, infatti, di abbondante alimento per le proprie fantasticherie di marcescenza, trovandosi a coniugare un ideale decadentista d'importazione, quello propugnato dai coevi letterati europei (soprattutto francesi), e gli incubi di decadimento nazionale al centro della contemporanea storiografia portoghese.

Nell'ambito di una lettura pessimistica della storia patria, che possiamo far risalire fino alla «apagada e vil tristeza» lamentata da Camões, l'immagine del Portogallo come organismo sociale cadaverico affiora già, infatti, in epoca romantica, con Alexandre Herculano. Basta sfogliare un romanzo come *Eurico O Presbítero* (1844) per riconoscere nella disgregazione della monarchia visigota sotto l'impatto dell'invasione araba la trasposizione sul piano storico di un processo di necrosi avanzata. L'espressione paradigmatica si avrà, tuttavia, nella *História de Portugal* (1879) di Oliveira Martins, in passaggi famosi come quello in cui il fuggitivo D.João VI assiste impassibile «ao desabar ruinoso do carcomido edifício da nação», oppure le spoglie della nazione caduta sotto il dominio napoleonico sono paragonate a «o pó dum cadáver». ⁷⁷ L'altro versante dell'immaginario putrescente, quella di ascendenza prettamente letteraria, ci pare risalire invece al famoso componimento che Baudelaire dedica, nella sezione «Spleen et Idéal» dei suoi *Fiori*, a «Une Charogne», tema che passa, sposandosi alle analoghe fantasie macabre di un Rollinat, in una poesia come «Podridão» dell' *Interlúnio* (1894) di Eugénio de Castro.

Alla confluenza di queste due correnti convergenti si assiste dunque al proliferare di immagini di decadimento organico nella produzione neo-romantica o *nefelibata*, di cui l'esempio esteticamente superiore ci pare rappresentato dai versi di «A ares numa aldeia», nella sezione «Males do Antó» di *Só*, disseminati di «Quistos da dor», «gangrenas de Esperança», inondati dalla «preia-mar de pus», in un crescendo macabro che culmina con: «Cancros de Tédio a supurar Melancolias! / Gangrenas verdes, outonais, cor de folhagem! / O pus do Ódio a escorrer nesta alma sem lavagem!». ⁷⁸

Tornando a *Húmus*, il tema in esame dispiega tutto il proprio campionario d'immagini in un capitolo come il XVII, intersecando i propri motivi alla descrizione della cattedrale. Qui, infatti, cresce «uma vegetação especial de sepulcro»(p.195) e su tutto si estende «uma camada de bolor»(p.196). La muffa è in questo caso lo sbocciare della putredine, dove convergono e si confondono le isotopie contrapposte della fioritura e della marcescenza, preparando la successiva metamorfosi dell'edificio religioso in «floresta apodrecida»(*Ibid.*). È questo, dunque, il vettore metaforico che trasfigura la morte in alveo di contiguità promiscua, in seno a cui le generazioni si sovrappongono e si mescolano una dopo l'altra nell'abbraccio onnicomprensivo della *terra mater*: «Nos alicerces uma geração, outra geração, todos apodrecendo juntos na mesma terra misturada e

⁷⁷ Apud OLIVEIRA MARTINS *História de Portugal*; Apud António José SARAIVA, *A tertúlia ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1995, pag. 109; e VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 52.

⁷⁸ António NOBRE, *Só*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1998, pag. 234.

revolvida»(*Ibid.*). La putrefazione comunitaria dei morti è qui, paradossalmente, la base stessa della vita («a única raíz que se conserva intacta»; *ibid.*), essa produce l'impasto cosmico in cui i resti della necrosi organica divengono l'alimento per il proliferare di nuove creature, coniugando i motivi antitetici della decadenza e del rinnovamento.

Le immagini della materia putrefatta e dell'humus che essa va ad arricchire risultano così, al di là dell'apparente stasi necrotica, percorse da un incessante brulicare di fermenti vitali. Nello stesso bosco marcescente i motivi della quiete, che lo assimilano a un cimitero romantico e rivelano nel radicamento un movimento isomorfo della sepoltura, risultano infatti negati a favore dell'irrequieto sonnambulismo di una foresta sradicata: «Vagueia a floresta adormecida e avança desenraçada para mim»(p. 213), «Avança direita a mim a floresta apodrecida»(p.217). All'interno dell'alternanza autunno/primavera che scandisce il simbolismo delle stagioni in *Húmus*, la decomposizione è allora il primo stadio di una metamorfosi, il regresso all'informe che prelude alla nascita di nuove forme inattese.

Nella discesa al regno sotterraneo delle pulsioni inconscie («as formas hesitantes do pesadelo»; p. 185), nel viaggio al centro di se stesso, lo scrittore individua quindi un percorso interiore in cui la vita nuova sorge solo da un'esperienza di morte e l'elevazione spirituale è preceduta dalla catabasi alle profondità infernali. In questo l'immaginazione poetica di *Húmus* si avvicina al nucleo simbolico della putrefazione alchemica (*nigredo*), così come definita, ad esempio, nel XVIII secolo dal benedettino occultista Dom Antoine-Joseph Pernety (1716-1802): «La putrefazione è così efficace che distrugge la vecchia natura e la vecchia forma dei corpi in decomposizione, li trasmuta in un nuovo stato dell'essere per dar loro un frutto completamente nuovo. Tutto ciò che vive, muore, tutto ciò che è morto si putrefà e trova nuova vita». ⁷⁹ Secondo l'autorevole interpretazione di Titus Burckhardt, la prima fase del magistero alchemico, la *nigredo* o «opera al nero», implica infatti il superamento di una prova decisiva, l'attraversamento del lato oscuro dell'anima ovvero la morte psichica che prelude alla nascita interiore di una nuova personalità: «All'inizio della realizzazione spirituale sta la morte come un morire-del-mondo: la coscienza deve essere strappata ai sensi e rivolta verso l'intimo e poiché la luce interiore non è ancora sorta, questo allontanarsi dal mondo esteriore è vissuto come una notte profonda, una "nox profunda"». ⁸⁰

Nel delineare all'interno delle sue principali opere narrative un percorso che ricalca la visione paradossale degli alchimisti, Raul Brandão pare allora spontaneamente accostarsi alla logica di quella che essi definivano *ars regia*. Si osservi a questo proposito, che secondo lo stesso illustre studioso basileese: «L'alchimia [...] non ha innanzitutto né un indirizzo teologico, né etico, essa contempla il gioco delle forze spirituali da una posizione prettamente cosmologica e tratta l'anima come "materia" da purificare, dissolvere e ricristallizzare». ⁸¹ Una simile visione non pare assolutamente estranea all'universo simbolico dello scrittore, che individua nell'humus l'immagine cosmomorfa dell'uomo e nell'*homo* un cosmo antropomorfizzato, percependo entrambi come la materia oscura in cui convergono gli opposti processi dell'annichilimento e della rinascita. In tale ambito l'immersione nella tenebra è quindi il primo passo verso l'*albedo*, il sorgere della luce spirituale. Per arrivare a questa seconda fase gli adepti dell'alchimia ritenevano fosse indispensabile «sciogliere il miscuglio», ovvero l'uomo con tutte le sue contraddizioni, e tornare, attraverso una putrefazione simbolica, all'embrione originario, all'essenza primigenia, ovvero al centro di se stessi, dove risiede il potere della trasformazione. Qui, infatti, per usare i termini di *Húmus*, «as máscaras se transformam e a matéria se decompõe»(p.197).

L'immagine del «miscuglio» è, d'altra parte, frequentemente reiterata nell'opera in esame, con una grande esuberanza di varianti lessicali, tra cui ricordiamo: «mixórdia»(pp. 61, 73, 195), «tibórnia»(p.74), «mistela»(p.111), «mistifório»(p.173), «tranquibérnia»(*Ibid.*) e «mescla»(p. 196), oltre a verbi come «misturar», «remexer» o «revolver». Si va dalla vita nella cittadina che è definita

⁷⁹ Nel *Dictionnaire mytho-hermétique* (1758), che, come tutta la sua opera, risente dell'influenza di Emanuel Swedenborg (1688-1772).

⁸⁰ Titus BURCKHARDT, *L'alchimia*, Torino, Boringhieri, 1961, pag.160.

⁸¹ *Ivi*, pag. 26.

«mixórdia de ridículo e figuras somáticas»(p.61) alla strana pozione a cui lavora Gabiru: «a tibórnia, o liquido viscoso, cor de sabão, com filamentos verdes»(p.74). Ne risulta in numerosi casi una simbologia che si può accostare a quella dell'oscuro crogiuolo della *nigredo*, da cui è necessario estrarre, portare alla luce l'uomo nella sua essenzialità originaria. È lo stesso Gabiru, ad esempio, ad affermare in uno dei suoi deliranti soliloqui che per riportare in vita i morti è necessario: «ir buscá-los ao fundo da mixórdia, arrancá-los à obscuridade, juntar outra vez as bocas despersas»(p.73), mentre nella cosmogonia fantastica dell'opera assistiamo al sorgere di primavere iridescenti che sgorgano dall'oscuro caos primigenio, primavere colorate di «oiro e verde, em que a tinta escorre do negrume»(p.173), primavere nel cui fiorire un alchimista non esiterebbe a riconoscere il gioco di colori della *cauda pavonis* che si sprigiona dalla *nigredo* della materia trasmutata.⁸²

L'immagine della decomposizione, interpretata attraverso il filtro dell'*opus* alchemico, ci ha dunque condotti al limite estremo del cronotopo finora analizzato, quello statico e necrotico della vita inautentica. Se, da un lato, l'immaginario della putredine rappresenta, infatti, l'eccesso iperbolico dei due vettori semantici che caratterizzano tale dimensione (la cadaverizzazione e la stasi), esso preconizza pure il rovesciamento paradossale che schiude le porte all'affiorare di una realtà distinta, all'irrompere dei «vagalhões doirados»(p.67) del sogno, il cui cromatismo parrebbe denunciare, in chiave alchemica, la presenza dell'Oro solare, fine ultimo della Grande Opera. In questi termini parrebbe dunque mancare solo un passo perché dal travaglio oscuro della *nigredo* si liberi la luce dell'*aurum philosophicum*. Solo un passo, ovvero, perché dall'esperienza disorientante dello smarrimento nella foresta putrefatta o da quella, analoga, della discesa agli abissi dell'io profondo scaturisca una rinnovata concezione della realtà. Perché nuove fondamenta si levino sulle ceneri di un mondo decomposto e il salto nel buio si riveli, infine, un tuffo nel flusso dorato dell'energia onirica interiore.

[...]Mais um passo e tudo o que estava recalcado, tudo o que estava morto e sepultado, toda a podridão, todo o desejo encarniçado e oculto, toda a mistela que luta às cegas na escuridão para vir à superfície, desata a falar à toa. Mais um passo e o sonho é realidade. Fala a infâmia e o grotesco, fala a candura ao mesmo tempo.(p.111)

Chegamos ao ponto! chegamos ao ponto em que não nos distinguimos na floresta apodrecida! A vila é imensa, as figuras são imensas, só dor e sonho – jacto que vai de pólo a pólo e onde não existe nem vida nem morte. Na floresta putrefacta o tempo e o espaço desapareceram: só existem seres estranhos e árvores estranhas. O que nos víamos eram sombras projectadas num muro. Mais um passo e todos saímos doirados deste mergulho no sonho – outro passo ainda e só existe uma força frenética e imensa, desesperada e imensa...(p.200)

⁸² Cfr. Carl Gustav JUNG, *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pag. 187.

3. Il dinamismo della realtà profonda: immaginario e motivi

L'essentiel est invisible pour les yeux
Antoine de Saint-Exupéry

3.1. I domini dell'immaginario dinamico

3.1.1. Dal visibile all'invisibile: la città e il sogno

Il rapporto speculare tra la struttura di *Húmus* e una delle immagini che al suo interno si ripropongono con maggiore frequenza, quella della ragnatela, potrebbe essere riscontrato, sotto una prospettiva leggermente diversa, anche a proposito della «mixórdia», ovvero l'intruglio caotico, il «miscuglio» alchemico, su cui poc'anzi si è soffermata l'analisi. Si potrebbe contare, in questo caso, sull'opinione di un gran numero di illustri commentatori che, da Castelo Branco Chaves a José Régio, da António Sérgio a Vergílio Ferreira, non hanno risparmiato osservazioni spesso critiche alla struttura anarchica e farraginosa dei romanzi di Brandão, trovando spesso sostegno nelle stesse affermazioni dello scrittore.¹ Ciò nonostante a uno sguardo attento non possono sfuggire alcuni elementi che, pur non annullando la natura confusa e aggrovigliata della diegesi, si oppongono piuttosto nettamente al disordine imperversante nell'opera. È il caso, ad esempio, della distribuzione della materia narrativa nei primi tre capitoli del libro, che pare orientata, più che da una estemporanea casualità, da uno schematismo quasi manicheo.

Il primo capitolo, «A vila», è infatti incentrato su quella che abbiamo definito la superficie statica del reale, ovvero sulle manifestazioni esteriori, caduche e mendaci che dissimulano come una maschera la sostanza profonda dell'esistenza, costituita, per lo scrittore, dalla dimensione dinamica del sogno, del rinnovarsi ritmico della natura, dei flussi inarrestabili della vita cosmica, da cui non sono esclusi nemmeno l'annichilimento e la morte individuale. All'esplorazione di questo secondo versante della realtà è, invece, dedicato il capitolo seguente: «O sonho». Questa suddivisione evidenzia fin da subito la dicotomia fondamentale su cui si articola l'intera opera e il cui dualismo si è cercato di ricalcare anche nella presente analisi. Il terzo capitolo, infine, «A vila e o sonho», dimostra che il nesso semantico centrale in *Húmus* altro non è se non il confronto tra i vettori tematici che la città e il sogno sintetizzano sul piano simbolico (e a cui corrispondono due distinti modelli spaziotemporali).

I capitoli iniziali suggeriscono così quella che sarà la dialettica predominante in tutto il testo, incentrata sulla contrapposizione drammatica tra modelli cronotopici discordanti. A rendere possibile tale contrasto, come dimostra il cap. III, è l'esistenza di un super-cronotopo che ne permette l'interazione, ovvero quello che, parafrasando Bachtin, abbiamo definito il «cronotopo della soglia» e alla cui intima logica sembra possibile ricondurre l'assetto complessivo dell'opera. L'eventuale interesse della presente ipotesi interpretativa consisterà allora proprio nel parallelismo che esso permette di stabilire tra il modello di mondo proposto in *Húmus* e l'impianto discorsivo su cui esso si fonda.

Pierre Citti, studiando l'evoluzione dei criteri di legittimazione prescelti dal romanzo francese negli ultimi decenni dell'Ottocento e focalizzando il crepuscolo della onnicomprensiva nozione naturalistica di «ambiente» (presa a prestito dalla biologia) in favore dell'emergente concetto di

¹ A titolo d'esempio riportiamo il giudizio espresso dall'autore di *Aparição*: «"Sou talvez uma árvore que cresce a sua vontade" – diz-nos ele – "pernada para aqui, pernada para acolá". Firmada talvez num gosto de espontaneidade, o confuso da "árvore", o seu imprevisto, dir-se-ia governar a obra de Brandão, em que não acabamos por saber justificar precisamente uma desordem excessiva que raia à incoerência»; Vergílio FERREIRA, «Raul Brandão e a novelística contemporânea», pag. 277.

«energia» (che invece proviene dalla fisica), ha potuto distinguere romanzi che dramatizzano la circolazione d'energia e romanzi che ne rappresentano l'interruzione oppure l'esaurimento graduale o subitaneo. A proposito di *Húmus* potremmo allora dire che a un modello di mondo in cui prevale la dispersione di energia e la crescita dell'entropia, l'universo della cittadina in progressiva paralisi, si contrappone una dimensione, quella del sogno, contraddistinta dalla propagazione irrefrenabile di flussi energetici, il cui slancio dinamico riesce a infrangere l'inerzia viscosa della grettezza e dell'abitudine.²

A partire dalla giornata del 6 dicembre, infatti, nel diario del narratore si vanno moltiplicando le avvisaglie dell'irrompere di un'atmosfera diametralmente opposta a quella stantia e deprimente della banale vita quotidiana, lasciando trapelare la presenza di forze che si muovono in profondità e caratterizzano una realtà in cui l'uomo, attraverso il sogno, può diventare partecipe dell'immane dramma della vita cosmica («É assim que homem faz parte da estrela e a estrela de Deus»; p. 70). Questa seconda dimensione del reale non si distingue tuttavia dalla precedente esclusivamente in virtù della propria natura dinamica, con essa, infatti, si entra anche nel campo dell'occulto e dello sconosciuto, si penetra nel reame misterioso che si conserverebbe celato sotto le apparenze futili dell'abitudine. La dicotomia stasi-movimento si può quindi parimenti tradurre in una contrapposizione tra noto e ignoto, o ancora superficiale e profondo, conscio e inconscio («a vida consciente é grotesca, a outra está assolapada»; p. 63).

Tale retaggio di contrapposizioni speculari, che plasma in profondità tutto il testo, è denunciato chiaramente attraverso motivi come quello che oppone la sfera del visibile a quella dell'invisibile, un contrasto più volte reiterato attraverso i vari capitoli dell'opera. Fin dal primo capitolo, infatti, quando lo scopo parrebbe quello di introdurre il lettore nell'ambiente della cittadina, lo scrittore, nel descrivere la sala da gioco popolata da vecchie pietrificate, dichiara che ad attirare la sua attenzione sono soprattutto presenze impalpabili che si negano allo sguardo («o que me interessa são as figuras invisíveis»; p. 60), ovvero i fantasmi interiori, le passioni nascoste, ma anche l'inquietante figura che nell'ombra pare aspettare avidamente la conclusione della partita, quella della morte, una presenza immateriale ma personificata, impercettibile ma tremendamente reale, che si sottrae tanto alla vista quanto all'udito: «A morte roda na ponta dos pés e ninguém ouve os seus passos» (p. 58).

La morte e l'inconscio, l'energia onirica e l'inarrestabile volontà di vivere, questo è l'universo nascosto che lo scrittore intende portare alla luce, sollevando il velo di Maya delle apparenze false e ingannevoli, per rivelare ciò che sospettiamo solo o ignoriamo completamente, ed è, secondo quanto recita l'epigrafe, assai più bello di quanto possiamo limitarci a percepire coi sensi. Va da sé che tale recondito aspetto della realtà venga poi a coincidere, nella maggior parte dei casi, con la dimensione dell'interiorità, in un anelito verso la vita profonda che è un influente stereotipo epocale, come testimonia ad esempio, fin dal titolo («La vie profonde»), un capitolo del saggio *Le Trésor des Humbles* (1896) di Maurice Maeterlinck.³ L'appello al ritorno all'essenza occulta dell'esistenza, qui formulato dal drammaturgo belga, trova molteplici corrispondenze nel romanzo brandoniano, rivelando in entrambi la volontà, connaturata alla visione trascendentale del mondo sensibile che è propria della tendenza letteraria simbolista, di affacciarsi sull'immenso e inesplorato universo che dalla vita cosmica arriva fino ai più segreti recessi della stessa psiche umana. Infatti, come osserva A. Spinette nella sua postfazione al saggio citato: «Tout au long du *Trésor des Humbles* se répète, seule certitude, l'affirmation que la vie visible n'épuise pas la réalité et qu'il existe, derrière le mur de l'existence, une «autre scène» où se risquent les vrais enjeux».⁴

L'idea di un'«altra scena» che fa da invisibile sfondo a ogni dramma esistenziale sembra ben corrispondere a quella di un'inafferabile alterità («a outra coisa») che rivebera anche in *Húmus* e la cui presenza si articola, tanto nella raccolta saggistica del Nobel belga come nel testo del portoghese, attraverso la reiterata contrapposizione di occulto e manifesto, invisibile e visibile, interiore ed esteriore. Non a caso troviamo nelle pagine dell'opera brandoniana il ripetuto riferimento a uno

² Cfr. Pierre CITTI, *Op. cit.*, pp. 113-150.

³ Maurice MAETERLINCK, *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986.

⁴ Alberte SPINETTE «Lecture» in Maurice MAETERLINCK, *Le trésor des humbles*, pag. 168.

sguardo interiore, introiettato, un ossimorico sguardo a occhi chiusi, attraverso cui la stessa cittadina rivela il suo *status* di mera proiezione di fantasmi interiori, mentre al soggetto si dischiude la possibilità di una nuova e più autentica percezione del proprio io profondo e occulto.

Fecho os olhos. A chuva desaba interminavelmente do céu, e na luz turva vejo sempre a vila, com as mesmas figuras de museu sentadas na mesma sala... (p. 66)

O homem rói dentro do homem: criam-se *olhos que vêm na obscuridade*. Começam a *distinguir* na massa confusa, no caos, nas dúvidas, e *descem a profundidades* que não lhe estavam destinadas. (p.169, il corsivo è nostro)

D'altronde, come osserva V.Viçoso, «Raul Brandão não está desacompanhado nessa sua tendência obsessiva para fechar os olhos». ⁵ A testimonianza di ciò possiamo innanzitutto riportare, tra i numerosi esempi di scrittori coevi citati anche dal suddetto studioso (quali Alberto de Oliveira o António Nobre), il caso di Fialho de Almeida, autore di un breve testo in cui questo motivo si colora di sfumature non distanti da quelle che lo accompagnano in *Húmus*. Si tratta di un articolo (raccolto in *Pasquinadas*; 1890) dedicato a Sarah Bernhardt, in cui il raccoglimento favorito dal calare delle palpebre permette allo scrittore di evocare l'immagine mentale della celebre attrice francese. ⁶

Nel testo di Fialho l'apparizione quasi fantasmagorica dell'attrice-icona di fine secolo è favorita dal buio prodotto chiudendo gli occhi, accostato dapprima a quello di una camera oscura fotografica, e poi, implicitamente, alle tenebrose stanze in cui studiosi del paranormale quali William Crookes (1832-1919) o Reichenbach registravano il prodursi di bizzarre fosforescenze attribuite alla forza psichica dei sensitivi da loro sottoposti a esame. Il binomio fotografia-spiritismo partecipa quindi della dialettica tra visibile e invisibile annunciata fin dall'*incipit* del periodo («Fecho os olhos e vejo»), riproducendo sotto forma di metafora una commistione che aveva già profondamente segnato la storia dei rapporti tra scienza e fenomeni medianici. ⁷

La preferenza che Brandão e Fialho accordano a uno sguardo che si rovescia verso l'interno, verso un'interiorità inesplorata in cui i fantasmi della psiche assumono spesso l'aspetto di veri e propri spettri, si direbbe così indicativa di una svolta epocale, in cui alla fiducia con cui il Naturalismo affrontava l'analisi del mondo esterno si sostituisce lo scetticismo di chi ritiene di poter trovare solo nel proprio intimo una verità altrimenti negata dalle fuggevoli apparenze circostanti. Il sintomo di tale inversione di tendenza lo si ritrova anche, non a caso, nel prologo della seconda edizione di un'opera come il romanzo *Os Malditos* di D.João de Castro, che si proponeva come un vero e proprio manifesto generazionale: «A missão dos novos escritores tem de ser quase uma ciência de médiuns, e os seus olhos como os das aves noctívagas, para verem bem fundo os subterreâneos que cavam». ⁸

⁵ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 153.

⁶ «Fecho os olhos e vejo, na câmara escura da ideia, surgir como uma evolução do sobrenatural, evocada pela prodigiosa força psíquica dum *medium*, esta aparição *en qui vont les péchés d'un peuple*, diria Mallarmé, fascinadora e inquietante [...]»; Fialho de ALMEIDA, *Pasquinadas (jornal de um vagabundo)*, Porto, Livraria Chardron/Lello & Irmão, 1904, pag. 141.

⁷ Si pensi alle fotografie scattate dal suddetto Crookes a Katie King, doppio ectoplasmico della sensitiva Florence Cook o all'analogo caso che coinvolse in Francia il fotografo Buguet e il pubblicista spiritista Pierre-Gaëtan Leymarie, condannati nel 1875 a un anno di carcere per la pubblicazione di alcune presunte immagini di spiriti, rivelatesi in realtà il risultato di un grossolano foto-montaggio. Va detto, tuttavia, che il riferimento fatto da Fialho alla «câmara escura da ideia» è in realtà variamente interpretabile. Se è legittimo, come fa anche V.Viçoso, collegarlo al nascente immaginario fotografico, non va dimenticato che la camera oscura è un dispositivo ottico in uso fin dall'epoca di Leonardo, che ne codificò un prototipo, impiegato per proiettare immagini dal vero e in seguito ampiamente usato nella pittura paesaggistica di scuola fiamminga e veneziana. Apparecchi quali la lanterna magica o il fantascopio brevettato da Robertson (Etienne Gaspard Robert) per le sue «fantasmagorie» prolungheranno per tutto il XIX secolo la popolarità di simili dispositivi. A questo proposito, vedi: Max MILNER, *La fantasmagoria / Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁸ *Apud* Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 153.

La predilezione verso l'«introspezione» rivendicata più o meno esplicitamente da tutti questi testi rappresenta, d'altra parte, una replica decadente (e spesso intrisa di spiritismo) all'idea di un "occhio interiore" propria già dell'immaginario romantico, che si rifletteva in opere di autori quali Novalis, Jean Paul o William Blake. Non stupirà, allora, che il procedimento illustrato in *Húmus* e nella cronaca dell'autore di *Os Gatos* attraverso la coordinazione di due verbi alla prima persona singolare, «Fecho (os olhos)» e «vejo», fosse già stato impiegato, con fini analoghi, da Mary Shelley nell'introduzione del suo *Frankenstein*, laddove l'autrice descrive la spaventosa visione notturna di quello che sarà il protagonista della storia, paragonata anche qui, come avverrà poi in Fialho, a un'apparizione fantasmagorica. («*I saw – with shut eyes, but acute mental vision [...] the hideous phantasm of a man stretched out*»).

Gli occhi chiusi paiono quindi, più che ostacolare, esaltare la chiarezza e la vividezza delle immagini toccate da una «acuta visione mentale». Con il Romanticismo sembra infatti aprirsi un'epoca in cui la vera realtà diventa quella interiore, e i veri attanti passano a essere i fantasmi esaltanti o perturbanti che la abitano, capaci tanto di esercitare il potere attrattivo di Eros, come per l'attrice-icona di Fialho, quanto di svelare la presenza repulsiva di Thanatos, come per l'«hideous phantasm» della Shelley o per la città pietrificata di Brandão. Tale preponderante tendenza introspettiva non è, d'altra parte, circoscrivibile all'ambito letterario. Basti ricordare quello che annotava nei suoi manoscritti il paesaggista tedesco Caspar David Friedrich (1774-1840), l'autore del celeberrimo *Viandante sul mare di nebbia* (1818), sottolineando la natura in massima parte inconsapevole della creazione artistica e indicando l'origine dei propri quadri in una visione spirituale, che precede e oltrepassa quella concreta.⁹

L'opera, nata dall'interiorità dell'autore, aspira dunque a entrare in contatto con l'interiorità del fruitore. Attualizzando tali presupposti romantici, le tendenze letterarie e artistiche che alla fine del XIX secolo segnano il declino del credo naturalista, così come dei suoi presupposti positivisti, tenderanno ugualmente, dunque, di riscattare la dimensione dell'invisibile dal dominio del visibile, compiendo una decisiva svolta le cui conseguenze implicano l'analoga rivincita dello spirito sulla materia e di un'estetica del vago, dell'indistinto e del misterioso (o del fantastico) su quella fondata sul dettaglio preciso, l'analisi minuziosa e il metodo sperimentale. Un'espressione pressoché paradigmatica di tale inversione di tendenza la si trova in un racconto come «La peur», pubblicato da Guy de Maupassant su *Le Figaro* del 25 luglio 1884, in cui il compagno di scompartimento incontrato dal narratore durante un notturno viaggio di treno mette esplicitamente in relazione l'invisibile con le infinite possibilità della fantasia e dell'immaginazione, di cui lamenta l'annichilimento ad opera della visione scienziata propria dell'epoca positivista («Oui, Monsieur, on a dépeuplé l'imagination en surprenant l'invisible»)¹⁰.

La letteratura di stampo decadente e simbolista, facendo dell'invisibile il campo privilegiato della fantasia e della creatività artistica, si avvicinerà così a nuovi campi dell'immaginario, la cui potente attrazione è nitidamente individuabile nell'opera maggiore di Brandão. Tali aree dell'immaginazione, strettamente interconnesse con le acquisizioni artistiche, scientifiche e filosofiche proprie della seconda metà del secolo XIX, vengono così a costituire, per il testo dello scrittore lusitano, un complesso sistema referenziale che, se ignorato, rischia di ostacolarne la piena comprensione. Pare dunque indispensabile, a questo punto, riconoscere nel romanzo in esame un vasto e articolato campionario di immagini e figure-tipo, la cui presenza va messa in relazione con il costante interesse di cui godevano, in quegli anni, i fenomeni dell'elettricità e del magnetismo (elevati a influenti miti culturali grazie a manifestazioni quali il mesmerismo), con la parallela fortuna dello spiritismo, e ancora con il persistere dell'idea romantica di un universo animato oppure con l'ampliamento delle conoscenze relative alla componente inconscia della vita psichica.

⁹ «Chiudi l'occhio fisico, per vedere dapprima il tuo quadro con l'occhio dello spirito. Poi fa' emergere alla luce *quanto hai visto nella tua notte*, perché la tua azione si svolga in cambio su altri esseri, dall'esterno verso l'interno»; *Apud* Albert BÉGUIN, *L'anima romantica e il sogno*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pag. 181.

¹⁰ Guy de MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 199.

3.1.2. L'immaginario elettromagnetico

In *Húmus* la sfera del sogno, quella in cui l'energia psichica e vitale imbrigliata nella ragnatela delle abitudini arriva finalmente a sprigionarsi e a effondersi liberamente, trova la propria espressione più frequente nelle immagini relative a correnti, flussi, vortici e mulinelli. Si può quindi condividere l'affermazione di J.C.Seabra Pereira, per cui: «a matéria fluida está no centro de uma das mais relevantes constelações imagísticas de Raul Brandão».¹¹ Non si può ignorare, tuttavia, che la metafora fluidica va in questo ambito quasi invariabilmente accompagnata dall'esplicito riferimento a fenomeni elettromagnetici, la cui presenza permea per intero tale campo dell'immaginazione brandoniana. D'altronde, ben prima che nelle pagine dello scrittore lusitano, l'idrodinamica aveva prestato il proprio gergo agli studiosi dell'elettrologia e del magnetismo. Già Franklin parlava di un fluido elettrico universale, mentre alcuni suoi oppositori teorizzavano l'esistenza di due diversi fluidi, «vetroso» e «resinoso», responsabili della carica positiva o negativa delle particelle elettrizzate, così come, i primi studiosi del magnetismo avevano ipotizzato l'esistenza di fluidi magnetici di segno opposto.

Quanto all'opera del romanziere di Foz do Douro, il potere suggestivo delle metafore elettromagnetiche è già ampiamente sfruttato nella rievocazione storica di *El-Rei Junot* (1912), in cui non solo si trovano immagini come quelle della «força eléctrica», dei «fios magnéticos» o del «torvelinho magnético», atte a esprimere l'incedere incalzante e inarrestabile della storia, ma è anche lo stesso propagarsi degli ideali giacobini ad assumere la natura di un fenomeno conduttivo («As ideias atravessam o espaço como a electricidade»), mentre il potere carismatico di Napoleone è attribuito alla misteriosa azione di «um fluido ainda desconhecido, perante o qual todas as vontades se fundem», in cui non è difficile riconoscere una manifestazione del magnetismo animale analogamente sfruttato dagli ipnotizzatori di scuola mesmerica per ottenere il controllo sui loro (o, più spesso, *sulle* loro) pazienti.¹²

Il flusso di energia elettromagnetica evocato nell'opera del '12 riappare, dopo un lustro, nel capolavoro del romanziere, ormai definitivamente equiparato a un fluido psichico e onirico che, come sottolinea giustamente C.H. do Carmo Silva, trova molteplici corrispondenze anche nella coeva letteratura europea di ispirazione occultista, «magista» o spiritualista (quella di un Maeterlinck, di un Péladan o di certo Conan Doyle).¹³ Già Oscar Lopes, d'altra parte, sottolineava: «Além dos impulsos cegos e hereditários dos mortos, o mundo de Brandão é, com efeito agitado por estranhos *fluidos*, como aqueles que perpassam nos dramas de Maeterlinck», e riportava per inciso anche che: «a electricidade servia então, muito vulgarmente, como símbolo dos mistérios físicos indecifráveis».¹⁴ Se è dunque innegabile che, come afferma il grande studioso portoghese, «Estas expressões do senso do mistério não primam, evidentemente, pela inventividade»,¹⁵ è altrettanto vero che per i lettori odierni, ormai estranei all'immaginario epocale riflesso in opere come *Húmus*, ricostruire il quadro in cui questo e altri testi dello scrittore si inscrivono risulta assai utile a una loro completa comprensione.

In termini generali, tale esigenza è stata molto appropriatamente sottolineata da Francesca Montesperelli, che proprio all'«immaginario elettromagnetico nella letteratura dell'Ottocento» (soprattutto anglosassone) ha dedicato uno studio fondamentale, grazie a cui, per quel che ora ci interessa, è possibile inserire il romanzo di Brandão all'interno di una linea genealogica che comprende testi che vanno dal *Frankenstein* di Mary Shelley a *Der Sandmann* di Hoffmann, da *Le*

¹¹ José Carlos Seabra PEREIRA, «Raul Brandão e o legado do expressionismo» in » in *História crítica da literatura portuguesa (direcção de Carlos Reis)*, vol. VII «Do fim-de-século ao modernismo» (por José Carlos Seabra Pereira), Lisboa – São Paulo, Verbo, 1995, pag. 278.

¹² Raul BRANDÃO, *El-Rei Junot*, Amadora, Ediclube, 1995, pp. 11, 21, 23, 30 e 42.

¹³ Cfr. Carlos Henrique do Carmo SILVA, «O recorte do *sensível* e a categoria do *espanto* na estética de Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão*, pag. 68.

¹⁴ Óscar LOPES, «Raul Brandão» in *Entre Fialho e Nemésio*, pag. 357.

¹⁵ *Ibidem*; Già nell'opuscolo *Os Nephelibatas* si faceva riferimento a «um leve roçar electrico de mysterio», a un «gato [...] magnetisado» o alla «figura [...] galvanica da estancada Luxuria»; Luiz de BORJA, *Os Nephelibatas*, pp. 9-10.

Château des Carpathes di Jules Verne a *The Bostonians* di Henry James, colmando una lacuna che inficerebbe altrimenti la corretta interpretazione di un'ampia gamma di motivi ricorrenti nel testo brandoniano.¹⁶

In un itinerario volto a ricostruire sinteticamente la genesi dell'immaginario elettromagnetico nell'alveo della cultura ottocentesca, non si può allora evitare di fare, innanzitutto, il nome di Franz Anton Mesmer (1734-1815), l'iniziatore degli studi e degli esperimenti volti alla scoperta e all'impiego terapeutico di una misteriosa corrente energetica sprigionante dagli organismi vegetali e animali. Tale sottile, impalpabile fluido fisico, da lui ribattezzato «magnetismo animale», avrebbe collegato tra di loro tutti gli esseri viventi, gli astri e i pianeti. Alcune patologie si sarebbero allora potute spiegare, secondo l'eccentrico medico, con una carenza di tale fluido vitale, a cui il terapeuta avrebbe potuto sopperire grazie alla facoltà di incanalare e convogliare flussi di magnetismo animale nei corpi dei propri pazienti. Il caso più comune, tuttavia, sarebbe stato quello in cui la malattia si sarebbe venuta sviluppando in seguito al formarsi di un ostacolo che avrebbe impedito il regolare deflusso del fluido magnetico, deflusso che avrebbe potuto essere ripristinato attraverso una serie di «passi», sfioramenti e imposizioni delle mani, atti a riequilibrare i «poli» del malato, provocando così una crisi dagli effetti benefici e tonificanti.

Mesmer e i suoi continuatori si direbbero, dunque, aver scoperto sperimentalmente un fluido universale, una forza cosmica che agisce su esseri animati e oggetti inanimati, e così facendo aver realizzato l'aspirazione a individuare un principio unificatore della realtà, propria anche dei letterati e dei filosofi della loro epoca. Nel passaggio tra XVIII e XIX secolo si assiste, infatti, a una convergenza d'intenti e di propositi che collega gli araldi del magnetismo animale ai filosofi della natura tedeschi e ai grandi scrittori romantici, accomunati, ognuno nel proprio ambito, dall'idea di un armonioso confluire di microcosmo e macrocosmo, alla cui base sarebbe stato possibile riconoscere il propagarsi di un unico flusso vitale.¹⁷

Al pari del magnetismo mesmerico, e questa volta con più sicure basi scientifiche e sperimentali, anche l'elettricità si candida, in quegli stessi anni, a imporsi quale nuovo modello di energia universale. Franklin ne dimostra la presenza nei fulmini e nei fenomeni atmosferici, e Aepinus, di lì a poco, rivela la capacità di polarizzarsi elettricamente dimostrata dalla tormalina riscaldata. Ad aumentare lo scalpore di questi progressi scientifici contribuiscono, poi, le insolite capacità della bottiglia di Leyda (un congegno che permetteva di accumulare elettricità statica), oppure i curiosi esperimenti svolti sulla *Mimosa pudica*, una pianta che dimostrava di reagire agli impulsi elettrici, svolgendo o riavvolgendo le foglie a seconda del segno positivo o negativo della carica che le veniva trasmessa. Lo stesso mondo animale si sarebbe detto toccato dalle propaggini di questa forza onnipresente: già nel 1750 una nave britannica aveva infatti trasportato a Londra vari esemplari di gimnoto o anguilla elettrica, un pesce proveniente dai fiumi tropicali del Sud America e in grado di creare attorno a sé campi elettrici tanto potenti da uccidere un uomo adulto.

Già in pieno Ottocento si realizza, infine, il connubio tra elettricità e magnetismo che ha il proprio coronamento nelle equazioni di Maxwell, con cui campo magnetico e campo elettrico vengono finalmente unificati all'interno del più ampio concetto di campo elettromagnetico. Questo connubio, preannunciato già dalla scoperta fatta da Micheal Faraday riguardo alla capacità insita nella corrente elettrica di generare vortici magnetici,¹⁸ viene a consolidare, nell'immaginario coevo, l'idea che l'universo sia pervaso e cosparso da una forza identica e universale oppure da forze equivalenti e intercambiabili. Dalla loro azione non sarebbero stati esclusi, secondo alcuni, neanche il corpo e la mente umana, che si venivano così configurando come potenti conduttori di flussi cosmici.¹⁹

¹⁶ Vedi: Francesca MONTESPERELLI, *Flussi e scintille (L'immaginario elettromagnetico nella letteratura dell'Ottocento)*, Napoli, Liguori Editore, 2002.

¹⁷ Accomunando la fortuna di Mesmer agli esperimenti di Galvani, A. Béguin ricorda come, alla luce delle nuove scoperte: «una stessa forza pareva comandasse alla materia e allo spirito, concedendo ogni speranza a coloro che mirassero a spiegare l'universo con un solo processo, identico ovunque»; Albert BÉGUIN, *Op. cit.*, pag. 102.

¹⁸ Scoperta che pare riecheggiare nella già citata immagine brandoniana del «torvelinho magnético».

¹⁹ Cfr. Francesca MONTESPERELLI, *Op. cit.*, pp. 101-134.

Questo è il tipo di immaginario che si riflette anche nelle opere di Brandão, in cui le immagini di fluidi elettrici o magnetici si trovano pressoché immancabilmente coniugate all'idea della comunicazione tra la sfera psichica e quella fisica. Il sogno è così connotato come un prodotto della prima i cui effetti concreti si riflettono, tuttavia, anche nella seconda, generando auree, aloni o, più spesso, fluidi, fiotti e correnti, dotati di una natura sottilmente materiale. In *Húmus* si trova, ad esempio, il riferimento al «fluido que avança para mim como uma exalação de frenesi e de nervos» (p. 74), contro cui il narratore dice di lottare invano. E poco oltre l'immagine dei «fili magnetici» che in *El-Rei Junot* serviva a identificare la Francia come punto di convergenza delle energie spirituali del tempo e perciò epicentro di molteplici rivoluzioni, interviene per sovrapporre il proprio impalpabile intreccio a quello della ragnatela delle abitudini stantie, che l'irrompere del sogno dissolve e vanifica.

Così man mano che, nell'incedere dell'opera, l'azione del sogno sulla vita di tutti i giorni si fa sempre più scoperta e preponderante, le metafore ondulatorie e fluidiche che ne accompagnano la manifestazione vanno parallelamente crescendo di intensità, fino a culminare in immagini come quella dei «grandes fluidos que se entrechocam sobre a vila» (p. 200), oppure nella visione apocalittica del capitolo conclusivo, da cui vale la pena estrarre almeno un passaggio, particolarmente interessante per il nostro discorso.

Paira sobre o mundo uma alma monstruosa, um fluido magnético, onde se misturam todas as coleras, todos os interesses e todas as paixões, e essa alma envolve, penetra e reclama dor. Formam-se tempestades e terrores eléctricos. Anda ávida, desencadeia catástrofes, desaba desgrenhada, com uivos nocturnos de desespero. Cala-se – é pior: ninguém lhe suporta o peso. Produz jactos de oiro, auroras boreais, grandes incêndios no céu, como se o globo ardesse. (p. 215)

Fenomeni elettromagnetici, perturbazioni atmosferiche e manifestazioni luminose vengono qui magistralmente coniugate all'irradiarsi di stati psichici di eccitazione e sconvolgimento, in un accostamento di cui solo la conoscenza dei presupposti forniti dall'immaginario elettromagnetico ottocentesco può fornire la corretta chiave interpretativa, rivelandone l'intima coerenza. In tale contesto, infatti, l'interpretazione in senso elettromagnetico dei fenomeni cerebrali e psichici, già implicita nella terapia mesmerica, servì d'ispirazione a numerosi testi letterari. Tra quelli che F. Montesperelli cita a questo proposito ci pare particolarmente eloquente il caso del racconto «Green Tea» (1872) dell'irlandese Joseph Sheridan LeFanu (1814-1873), in cui si afferma che cervello e sistema nervoso sarebbero irrorati da «un fluido la cui materia è spirituale, sebbene non immateriale, come la luce o l'elettricità», mentre il caso dell'inquietante quaderno nosografico *Inferno*, in cui August Strindberg (1849-1912) condensa la terribile esperienza dei due anni (1894-1896) trascorsi a Parigi in preda a una grave sofferenza mentale, rivela addirittura corrispondenze pressoché letterali con il precedente passaggio brandoniano, equiparando la deflagrazione di fulmini e cicloni a «un fluttuare di odii, un agitarsi di passioni, uno straripamento dello spirito».²⁰

Con una connotazione non dissimile, elettricità e magnetismo fanno la loro comparsa anche nel racconto «Un fou?», pubblicato da Maupassant nel 1884, ovvero all'inizio del periodo di circa due anni durante cui lo scrittore francese diventa un assiduo frequentatore delle lezioni di neurologia di Charcot (che cita nel testo) presso l'Ospedale nella Salpêtrière (nello stesso periodo in cui, per una fortuita coincidenza, assiste a quegli incontri anche il giovane Sigmund Freud).²¹ Il connubio di follia e poteri magnetici che contraddistingue il personaggio centrale di questo testo, pare, di fatto, collocarsi nel solco della già individuata associazione tra attività psichica ed elettromagnetismo propria della scienza e della letteratura coeva.

Jacques Parent, il protagonista del racconto, è contraddistinto da un fastidioso tic, tiene le mani sempre nascoste, in tasca o sotto le ascelle, quasi avesse timore di mostrarle e ciò contribuisce a

²⁰ Cfr. *ivi.*, pag. 251 e pp. 263-265.

²¹ Cfr. Pierre-Georges CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie Josè Corti, 1962, pag. 382.

creare intorno a lui un'inspiegabile atmosfera di malessere e disagio, che lo accompagna costantemente. Una sera, nell'imminenza di un temporale, l'uomo rivela al narratore la ragione di questa sua singolare avversione, egli, infatti, deve fare i conti con una singolare capacità, da cui si sente per primo spaventato. Le sue mani esercitano un'irresistibile azione magnetica, come rivelano le dimostrazioni d'ipnotismo (su di una cagnetta) e di telecinesi che egli mette sotto gli occhi dell'attonito amico. Il racconto lascia intendere che sarà proprio la difficoltà nel controllare questo misterioso potere a cagionare, in seguito, la follia e la morte dello sventurato.

Anche il Gabiru di *Húmus* dimostra una relazione privilegiata con fluidi e forze invisibili, alla cui condensazione e manipolazione egli dedica esperimenti che, nell'opinione dei suoi concittadini, lo pongono sotto lo stigma della pazzia. C'è inoltre un dettaglio che accomuna i due personaggi perfino nella loro fisionomia, ed è la particolare rilevanza che nella descrizione fisica di entrambi viene concessa al loro singolare sguardo. Jacques Parent è «un homme de quarante ans, haut, maigre, un peu voulté, avec des yeux d'halluciné, des yeux noirs, si noirs, qu'on ne distinguait pas la pupille, des yeux mobiles, rôdeurs, malades, hantés»;²² quanto a Gabiru, Raul Brandão dissemina per tutto il secondo capitolo della sua opera gli accenni ai suoi «olhos» «atónitos», «de frenesi», «de espanto» oppure «turvos» (pp. 73-74). Ma è evidentemente soprattutto il riferimento agli «olhos magnéticos de sapo» (p.69) ad avvicinare la creatura brandoniana al personaggio dello scrittore francese e al suo enigmatico potere. In entrambi è così possibile vedere rispecchiate alcune delle caratteristiche proprie di un personaggio-tipo del fantastico elettromagnetico, il magnetizzatore di scuola mesmerica, che proprio nello sguardo (e nelle mani, come Parent) concentra la propria ipnotica facoltà di suggestione sui propri simili.

F.Montesperelli cita, a questo proposito, un gran numero di personaggi più o meno direttamente ascrivibili a questa tipologia. Il sinistro pianista e direttore d'orchestra Svengali, mentre esegue i classici passi e contrappassi mesmerici con le mani rapaci e adunche, usa parimenti i propri occhi spaventosamente neri e brillanti (simili a quelli di Parent) per ipnotizzare e soggiogare la *Trilby* dell'omonimo romanzo (1894) di George Du Maurier; così come fa il perfido Matthew Mule di Nathaniel Hawthorne in *The House of Seven Gables* (1851), allungando in questo modo la lista di *villains* al cui interno, procedendo a ritroso, sarebbe possibile, secondo la studiosa, includere anche lo stesso Coppelius de *L'Uomo della sabbia* (1815) di Hoffmann, con i suoi occhi sulfurei e incandescenti che terrorizzano il piccolo Nathaniel.

Parent e Gabiru, pur condividendo alcuni tratti sostanziali con i loschi personaggi pazientemente riuniti nello studio della Montesperelli, se ne distaccano, in realtà, poiché, lungi dallo sfruttare cinicamente le loro capacità paranormali, sembrano piuttosto esserne essi stessi vittime. Il loro magnetismo involontario (che per il personaggio di Maupassant si manifesta con particolare intensità nelle «soirs d'électricité»), non ottiene, infatti, altro risultato che relegarli nell'isolamento e nell'incomprensione, se non nella follia.

A proposito del personaggio di *Húmus*, una più diretta corrispondenza lo lega, semmai, all'io poetico del componimento di Robert Browning (1812-1889) eloquentemente intitolato «Mesmerism» (1855), in cui lo *speaker* si rivolge ad una figura femminile umbratile e fantasmagorica, la cui presenza, reiteratamente invocata attraverso un gergo che ricorda quello atto a produrre la *trance* mesmerica, si va poco a poco condensando e rendendo manifesta. La stessa natura ambigua, a metà strada tra il ricordo, la presenza concreta e la visione spettrale, contraddistingue la donna dagli occhi verdi che è stata la compagna di Gabiru e che egli dichiara di voler strappare alla stessa ombra della morte. In consonanza con l'atmosfera finesecolare e primo-novecentesca, in cui, come nota perspicacemente V.Viçoso, lo spiritismo svolge una funzione affine e parallela a quella del mesmerismo in epoca romantica, il personaggio brandoniano si direbbe allora condensare e fondere in sé i tratti del magnetizzatore e quelli del *medium* volto all'evocazione di presenze spiritiche.²³

D'altra parte, la vicenda della donna di Gabiru e le nebulose circostanze della sua morte, che generano un assillante rimorso e un oscuro senso di colpa nel personaggio maschile, si intrecciano

²² Guy de MAUPASSANT, *Op. cit.*, pag. 308.

²³ Cfr. Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 144.

fin dalla loro prima menzione a un'altra micro-trama narrativa, ancora più evidentemente pervasa di riferimenti all'immaginario elettromagnetico. Al centro dell'attenzione sono, in questo caso, i bizzarri esperimenti con cui, dopo la morte dell'amata, Gabiru si dedica all'applicazione della corrente elettrica ai meli del proprio angusto orticello, attraverso la disposizione di «fios eléctricos que correm todo o quintal e ligam todas as árvores» (p. 71). L'abnorme e sterile fioritura che il suddetto trattamento provoca nelle piante, destinata per l'improvvisato botanico a decorare la tomba della compagna perduta, testimonia il potere vivificante dell'influsso elettrico, preannunciando così anche l'intento di restituire la vita alla stessa defunta.²⁴

L'idea di una segreta connessione tra principio vitale e flussi elettrici non è certo, d'altronde, un'invenzione di *Húmus*, risalendo per lo meno agli esperimenti con cui L. Galvani, sottoponendo i muscoli di rane vivisezionate all'azione di uno stimolo elettrico, aveva notato come ciò provocasse in essi movimenti e spasmi, ipotizzando di conseguenza l'esistenza di un'elettricità animale, attraverso cui il cervello comunicherebbe gli impulsi motorî ai muscoli del corpo. L'immaginazione letteraria non esitò ad appropriarsi di questa ipotesi, come ricorda, innanzitutto, il *Frankenstein* di Mary Shelley, in cui le scoperte del fisiologo bolognese sono applicate all'animazione della materia inerte (la creatura mostruosa portata in vita dal dottore), oppure, un quarto di secolo più tardi, il racconto *The premature burial* (1844) di Poe, in cui è riportato il caso di un certo Edward Stapleton, che, creduto morto, è risvegliato dal coma catalettico proprio tramite l'applicazione di una batteria galvanica.²⁵

Per quanto riguarda, più nello specifico, i rapporti tra elettricità e regno vegetale converrà tuttavia richiamare, piuttosto, le insolite proprietà della *Mimosa pudica*, di cui a fine Settecento era stata dimostrata la singolare reattività alle sollecitazioni elettriche e che ispirò anche una poesia del grande lirico romantico Percy Bysshe Shelley, *The Sensitive Plant* (1820), la cui pubblicazione seguì di soli due anni l'apparizione del sopraccitato romanzo della moglie Mary. Il componimento, che si articola in tre parti e una conclusione, è aperto dalla descrizione del risveglio primaverile di un giardino gremito di innumerevoli specie floreali, tra cui spicca la solitaria Sensitiva («the companionless Sensitive-plant»). Il riferimento all'immaginario elettromagnetico parrebbe adombrato (oltre che nella significativa scelta di cantare proprio la *Mimosa pudica*) nei versi in cui, evocando la figura di una giovane che si prende cura dell'idilliaco verziere, il poeta allude a un'essenza spirituale che si sprigionerebbe sotto forma di emanazione fosforescente dalle sue dita e parrebbe animare l'Eden paradisiaco in cui ella si muove («I doubt not they felt the spirit that came / From her glowing fingers through all their frame»). La ragazza, infatti, rappresenterebbe, nell'acuta analisi che F. Montesperelli ha dedicato a questo componimento, l'impalpabile Potere, l'anima elettrica da cui lo stesso giardino si direbbe trarre vita, e non a caso, alla sua morte, esso deperisce e viene progressivamente soffocato dall'irrefrenabile crescita di piante infestanti.

Anche in *Húmus*, d'altronde, il decesso del personaggio femminile è legato a un'innaturale prosperità della vegetazione dell'orto, connotata, nei due testi, da un paradossale carattere mortifero. Se nel testo di Shelley, tuttavia, il deperimento vegetale pare originato dal venire meno del potere galvanizzante simboleggiato dalla fanciulla, in *Húmus* è proprio il tentativo di trasmettere attraverso l'elettricità nuovi impulsi vitali alle piante a provocarne il definitivo collasso.

²⁴ «Ninguém. E depois que a perdeu tresvariou. Estende fios no chão entre as árvores, e as árvores, sob o fluido eléctrico, todo o inverno se desentranham em flor. Pegou-lhes sonho também. É um desbarato, é uma profusão que as devora. [...] Dezembro e primavera. O céu gelado, um brilho de estrelas em engastes novos, e, entre a cárie das paredes, as macieiras baixinhas e humildes como exalações de ternura. Mortas. Mortas, secas de sonho. Mortas as árvores desfeitas em flor»; «Sob o fluido eléctrico o quintal tresnoita. Cai neve e abrem os primeiros botões. A árvore transforma-se num ser dorido e esplêndido – transforma-se em sonho – em sonho desfeito em flor, em flores espezinhas umas atrás das outras por camadas sucessivas. Os ramos espremidos escorrem dor. Até as pedras deitam tinta. O quintal escorre sonho como a alma do Gabiru»; Raul BRANDÃO, *Húmus*, pag. 72 e pag. 73.

²⁵ La metafora galvanica e l'impiego figurato del verbo «galvanizar» risalgono, anche per la letteratura portoghese, già al periodo romantico. Garrett, ad esempio, dichiara (nella «Memória ao Conservatório» anteposta al dramma) che l'intento con cui ha scritto il *Frei Luís da Sousa* è quello di galvanizzare le platee («galvanizá-los»).

Occorrerà infine ricordare, che, prima di Shelley, già il naturalista e poeta Erasmus Darwin (nonno di Charles), si era ripetutamente occupato della Sensitiva nel suo *Botanical Garden* (1789), forse perché le curiose facoltà della piccola mimosa ben si sposavano a una delle affermazioni ricorrenti nei suoi scritti e che si ritrova tanto nel poeta inglese quanto nel romanziere lusitano, ovvero l'idea che i vegetali siano dotati di sentimenti. La Sensitiva del poemetto freme e palpita di gioia all'arrivo della primavera, trabocca d'amore e nutre desideri, per poi deperire quando avverte a distanza i suoni del funerale della giovane giardiniera. E, allo stesso modo, nel romanzo di Brandão, i meli, fiorendo, esprimono «exalações de ternura» e la loro sensibilità pare esaltata ed esacerbata dall'azione del fluido elettrico («Sob o fluido eléctrico o quintal tresnoita»), che ne provoca addirittura un'alterazione dei ritmi naturali, anticipandone la fioritura.

A legittimare, per entrambi gli scrittori, l'impiego della metafora elettrica è quindi l'interpretazione dell'elettricità quale forza universale, assimilabile perciò all'*élan* vitale che provoca lo sboccio e la fioritura della vegetazione. In questo contesto anche l'affermazione (altrimenti sibillina) del romanziere lusitano, secondo cui «A primavera é um fenómeno eléctrico» (p.118), risulta pienamente coerente all'interno della costellazione simbolica dell'opera, in cui l'immaginario elettromagnetico, come si è esaurientemente dimostrato, gioca un ruolo di primo piano.

3.1.3. L'immaginario spiritico

Il campo dell'immaginario plasmato dall'idea di invisibili e impalpabili flussi elettromagnetici (che, come s'è visto, caratterizza un versante non esiguo della letteratura fantastica ottocentesca) si estende dunque oltre la soglia del nuovo secolo grazie ad autori che, come Brandão, si erano formati nel clima culturale decadentista.²⁶ Un analogo discorso vale anche a proposito della tematica spiritica, che, nell'alveo di *Húmus*, affiora nella vicenda di Gabiru (visitato dal fantasma di quella che era stata la sua compagna), oltre che dal motivo, più generale, della presenza attiva e perturbante dei morti nella vita di ogni giorno.²⁷

Spostando l'attenzione su questo secondo ambito, occorre allora, innanzitutto, inquadrare lo spiritismo all'interno di una pleiade di fenomeni culturali affini che testimoniano un rinnovato interesse verso l'occulto e il paranormale nella seconda metà dell'Ottocento, indice di un'inquietudine metafisica e religiosa che si volge per di più verso dottrine eccentriche, tra cui possiamo ricordare la teosofia, il rosicrucianesimo, il martinismo, il satanismo e, almeno per quanto riguarda il contesto portoghese, una nuova voga del messianismo sebastianista. A fare da corollario a questa tanto ricca quanto insolita fioritura spirituale si può osservare il crescente interesse verso indagini e ricerche che, pur adottando volentieri il gergo della scienza, ne negano spesso i principi di attendibilità, spingendosi verso territori ingannevoli e malsicuri. Si pensi, ad esempio, alla curiosità proliferante in tutta l'Europa dell'epoca nei confronti di manifestazioni quali le sedute spiritiche, i fenomeni medianici, la divinazione, la scrittura automatica (studiata dal filosofo americano William James, fratello maggiore del romanziere Henry), gli stati catalettici, la levitazione, la telepatia, la telecinesi, il *poltergeist*, le apparizioni di fantasmi, le materializzazioni ectoplasmiche, l'ipnotismo...

Serate dedicate alla discussione di spiritismo e occultismo si tengono a Parigi già a partire dagli anni '70, nella dimora di una prestigiosa personalità pubblica quale l'astronomo e divulgatore scientifico Camille Flammarion (1842-1925), che le presiede tutti i mercoledì. Particolarmente vivace è anche l'*entourage* che presenzia alle analoghe sessioni organizzate dal letterato parnassiano Catulle Mendès (discendente di ebrei portoghesi), che contano tra i loro partecipanti il

²⁶ L'*editio princeps* (1917) del romanzo precede di tre anni la pubblicazione de *Les Champs magnétiques* (1920) di A.Breton e P. Soupault, nel cui titolo definitivo la metafora elettromagnetica viene a sostituire quella chimica del titolo provvisorio *Les Précipités*.

²⁷ Sul tema del rapporto tra letteratura finesecolare e spiritismo: Cfr. Jean PIERROT, *Op. cit.*, pp. 118-149; Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pp. 136-156; e Ida MERELLO, *Esoterismo e letteratura fin de siècle*, Fasano, Schena, 1997.

poeta simbolista Mallarmé. Un altro frequentatore abituale delle sedute di casa Mendès, Villiers de l'Isle-Adam è d'altra parte tra i primi, con Théophile Gautier, a sfruttare in terra francese il potenziale narrativo della tematica spiritica, condensando nel suo «Véra» (1874) molte delle suggestioni di cui l'autore della *Mademoiselle de Maupin* si era già abilmente valso, un decennio prima, nel comporre la novella «Spirite» (1865).

L'onda lunga di questa voga spiritista toccherà anche le coste lusitane, proprio negli anni in cui l'autore della *História dum Palhaço* offre al pubblico le proprie primizie narrative. A tal proposito si può ricordare un interessante articolo intitolato «Espirismo», che Eça de Queirós pubblicò, dilazionato in due blocchi, tra il 4 e il 5 febbraio del 1893, sulle colonne del periodico brasiliano *Gazeta de Notícias*: documento tanto prezioso quanto gustoso dell'interesse destato nell'*élite* culturale portoghese da questo peculiare fenomeno finesecolare.²⁸ Viene qui narrata la visita al Centro Spiritico di Parigi fatta da Eça in compagnia di Eduardo Prado (1860-1901). Qui i due amici vengono accolti da uno zelante segretario, che li conduce attraverso gli esigui ambienti del circolo occultista («duas pequenas salas, de soalhos gastos pelas botas dos médiuns»), le cui pareti sono rivestite da libri sullo spiritismo, che, più che per il loro soggetto, impressionano l'arguto cronista per il loro infinito numero, nel quale egli vede l'ennesimo paradosso del proprio «século escrevinhador», vittima di una *scribendi sacra fames* di virgiliana memoria.

Il fervente cicerone li conduce, quindi, in un'altra saletta, dove, vicino al busto tutelare di Allan Kardec, i visitatori notano, curva davanti al caminetto acceso, la curiosa figura di un vecchio canuto, avvolto nelle pieghe di un arioso cappotto modello *macfarlane*. Nella conversazione che intrattengono con il tenebroso individuo, quest'ultimo svela a Eduardo Prado la presenza dello spirito di una zia defunta, che accompagnerebbe il nuovo arrivato in tutti i suoi spostamenti e con cui il facoltoso brasiliano potrebbe, secondo questi, anche entrare in contatto, a patto di acuire la propria sensibilità verso la sfera dell'incorporeo e dell'invisibile. Dapprima affascinato da questa possibilità, il virtuale *medium* conclude tuttavia, dopo aver lasciato la sede del circolo esoterico, che non vale la pena di perturbare lo stato di pacifica tranquillità di cui la propria anima gode «enterrada sob densas camadas de materialidade», e, così, quasi a rafforzare la propria repentina decisione, eccolo stringersi ben bene nel proprio *paletot*, «como se o seu corpo, que todavia não é magro, nem frágil, não lhe parecesse suficiente para reter a alma cativa e segura».

È sufficiente questa breve parafrasi per comprendere come, nell'accostarsi al fenomeno spiritista, il romanziere si preoccupi, con la consueta sagacia, di sottolineare tutti quegli elementi che con la loro banale prosaicità creano uno stridente contrasto rispetto all'aura trascendente e rarefatta che suole avvolgere le manifestazioni spiritiche. Ciò vale tanto per l'ambiente rassicurante e borghese («um escritório de jornal com tabuleta a porta, campainha e capacho») che fa da scenario a rituali che, come lo stesso cronista ricorda, un tempo erano svolti nel fitto della foresta bretone o nell'antro di una caverna, quanto per il contenuto degli scaffali su cui si accumula il sapere dei moderni spiritisti, che ai sinistri e tenebrosi *in folio* rilegati in pelle umana hanno sostituito ben più gioiviali volumetti, dalle copertine colorate e l'indicazione in grassetto di un prezzo a portata di ogni tasca.

A questo punto sarà forse interessante osservare che, secondo quanto risultato da alcune ricerche documentali personalmente svolte, l'aneddoto narrato nell'articolo in esame non pare essere interamente frutto della sempre fervida fantasia queirosiana, mentre è invece ragionevole supporre che lo spunto sia stato fornito al romanziere da un'esperienza realmente vissuta. È di fatto possibile, innanzitutto, identificare il «Centro Spiritista» parigino visitato dai due scrittori, luogo di pubblicazione della «Revista Espiritista» collocato «num terceiro andar pacato da Rua Chabanaïs». A partire dal 1888, infatti, la *Revue Spirite*, fondata nel 1858 dallo stesso Allan Kardec, aveva trasferito la propria sede da Rue de Petit-Champs n. 5 al civico n. 1 di Rue de Chabanaïs, nei cui locali erano ospitate anche la *Société scientifique du Spiritisme* (o *Société Spirite*) e la *Librarie des Sciences Psychologiques*, che curava l'edizione della rivista. A dirigere e amministrare tutti questi organismi culturali era, fin dalla morte dell'iniziatore Kardec, Pierre-Gaëtan Leymarie (1827-1901),

²⁸ Eça de QUEIRÓS, *Textos de Imprensa* – vol. IV (da *Gazeta de Notícias*), Lisboa, INCM, 2002, pp. 285-293.

che per età e aspetto fisico (aveva una fluente barba bianca) potrebbe coincidere con l'«*homem estranho do macfarlane*» di cui parla la cronaca, sebbene di ciò non si possano produrre prove concrete.²⁹

Altri particolari del racconto sembrano invece trovare una precisa conferma documentale. È il caso del dialogo iniziale tra i due cronisti e l'affabile segretario, che, sostiene Eça, avrebbe strappato senza difficoltà al magnanimo amico Eduardo Prado due abbonamenti alla *Revue Spirite*. Si dà infatti il caso che nel catalogo della libreria personale dello scrittore brasiliano, svolto alcuni lustri dopo la sua morte, figurino i numeri della detta rivista relativi proprio all'anno 1893, quello in cui la cronaca in esame fu pubblicata.³⁰ Nel successivo colloquio tra Prado e il giovane che accoglie i due curiosi («um zeloso caixeiro do sobrenatural»), vengono infine passati in rivista i nomi di alcuni *medium*, tra cui quelli di Madame Ravier e di Samperini, che parrebbero frutto di fantasia, essendo verosimile che il secondo, riferendosi chiaramente a un italiano, alluda maliziosamente alla veggente napoletana Eusapia Palladino, che godeva allora di un'ampia popolarità. Tuttavia, nel caso di Slade, il terzo sensitivo citato, è assai probabile, invece, che a essere chiamato in causa sia un personaggio reale, l'americano Henry Slade, noto in Europa soprattutto grazie a Paul Gibier (1851-1900), un allievo di Pasteur che si interessò ai fenomeni medianici e riportò i risultati di alcuni esperimenti svolti insieme al *medium* statunitense in un'opera del 1887.³¹

Numerosi riscontri documentali comprovano quindi la sostanziale veridicità di quanto narrato dal grande scrittore realista nella sua cronaca sullo spiritismo. A non trovare riscontro è forse soltanto l'affermazione che conclude l'articolo, in cui egli afferma che l'esperienza della visita al bizzarro Centro parigino: «é tudo por ora o que eu conheço do espiritismo», una conclusione che parrebbe dettata più dal mordente taglio razionalista proprio dello scritto che non dalla reale esperienza biografica del cronista. Già nel 1892, infatti, secondo quanto riportato da Oliveira Martins (1845-1894) in una lettera al romanziere, una seduta spiritica avrebbe avuto luogo nella casa da questi abitata a Neuilly, mentre in una successiva missiva Eça accenna addirittura a una vera e propria «*mesa de espiritismo*» che gli sarebbe stata offerta in dono dal politico e giornalista Emídio Navarro (1844-1905), commentando a tal proposito, col consueto umorismo: «Mas esse móvel teima escandalosamente em permanecer imóvel – ou então nada mais faz que predizer catástrofes para a Nação; e como para pessimista basta o Navarro, removemos essa mesa de profecias para a condição subalterna de mesa de chá».³²

Il destinatario della missiva aveva, d'altronde, manifestato lo stesso sereno distacco nel capitolo interamente dedicato alla fortuna dello spiritismo nel Regno Unito, posto a conclusione della sua opera *A Inglaterra de Hoje* (1892): «O espiritismo parece-me a aberração do individualismo, nesta raça de atletas [...]. Obliterada a fé puritana, o naturalismo precipita-os na superstição teosófica, porque não podem sair da esfera do realismo. Na hora em que este século acaba, vejo erectas perante o colosso inglês, duas esfinges que sorriem humoristamente: uma é o socialismo, outra o espiritismo».³³

Le testimonianze di Eça e Oliveira Martins sintetizzano bene l'atteggiamento intellettuale più generalmente assunto dagli esponenti della generazione del '70 nei confronti di fenomeni come la

²⁹ Vedi: *Revue Spirite – Journal bimestral d'Études Psychologiques*, 31 Année, n. 17, 1er septembre 1888, Paris, Typ. A.Parent-A.Davy.

³⁰ Vedi: *Catalogue de la Bibliothèque de Eduardo Prado*, São Paulo, Typ. Brasil de Rothschild & Cia, 1916; *Apud* Ana Luíza MARTINS, *Revistas em revista*, São Paulo, EDUSP, 2001, pag. 99.

³¹ Paul GIBIER, *Le spiritisme ou fakirisme occidental: étude historique, critique et expérimental*, Paris, C.Doin, 1887. Nella terza parte dell'opera, l'autore riporta per l'appunto le esperienze svolte con Slade, durante le quali la comunicazione con gli spiriti si sarebbe manifestata attraverso il fenomeno della *écriture directe sur ardoise* (gli spiriti, avvalendosi di alcuni pezzi di gesso, avrebbero tracciato delle frasi su delle lavagnette a questo fine predisposte!).

³² Le informazioni a riguardo sono tratte da: A. Campos MATOS, «Espiritismo» in *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, pp. 385-386.

³³ Oliveira MARTINS, *A Inglaterra de Hoje*, Lisboa, Guimarães Editores, 1951, pag. 289; *Apud* Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 139.

dilagante moda dello spiritismo, in cui essi vedevano il deprecabile sintomo di un'involuzione anti-razionalista oppure, nel migliore dei casi, un oggetto su cui esercitare la propria curiosità a fini ludici o demistificatori. In quegli stessi anni, tuttavia, i giovani letterati che facevano ingresso nel dibattito culturale e artistico del Paese (e l'autore di *Húmus* tra questi), dimostravano nella maggior parte dei casi un atteggiamento diametralmente opposto nei confronti delle correnti esoteriche finesecolari, cui guardavano per lo più con sincera curiosità e viva partecipazione.

D'altronde, anche un autore come Fialho de Almeida, che per i propri dati biografici e per temperamento estetico può essere considerato una figura di transizione tra la generazione di Eça e quella di Brandão, aveva dedicato allo spiritismo una propria cronaca, raccolta poi nel volume *Pasquinadas* (1890).³⁴ Nel testo, intitolato «Os evocadores de fantasmas», si preannunciava già, sotto alcuni aspetti, quello che sarebbe stato a questo riguardo l'approccio proprio dei «novos» (simbolisti, decadenti, neo-romantici, *nefelibatas*), tutti assai lontani dal dissacrante scetticismo queirosiano, come dimostra la stessa produzione giovanile brandoniana.³⁵

A titolo d'esempio si può citare l'articolo apparso sulla rivista *Novidades* nell'aprile del 1891, in cui, dedicandosi alla figura del proprio amico e collaboratore Júlio Brandão, il futuro romanziere fa riferimento allo spiritismo nell'evocare l'inquieta atmosfera spirituale caratterizzante il circolo decadentista di Porto. Gli accenni, piuttosto vaghi, al satanismo, coabitano qui con la tenebrosa evocazione delle «noites horríveis em que se ouve o gemer das Almas, que se debatem e querem dizer – e que Ele, o Misterioso, engana e não deixa...»,³⁶ il tutto sullo sfondo di un'ambientazione stregonesca che anticipa quella del futuro opuscolo-manifesto del gruppo *Nefelibata*, i cui aderenti affermeranno di essere soliti incontrarsi il martedì notte («terça-feira, dia fatídico») per celebrare i loro sabba a base di «satanismo» e «nevrosi», tra cappe nere, torce accese e invocazioni demoniache. Pochi mesi dopo, nel settembre di quello stesso anno, la stessa rivista fornisce abbondanti notizie a proposito del magismo rosicruciano francese e del suo alfiere Péladan, a ulteriore testimonianza del nascente interesse verso i territori inesplorati dell'occulto.

Non a caso a ricoprire un ruolo di primo ordine in tale contesto, sarà, di lì a poco, proprio la *Revista d'Hoje*, sorta a fine 1894 nella città di Porto e diretta dagli stessi Júlio e Raul Brandão. Sulle pagine di tale pubblicazione la divulgazione delle dottrine occultiste in generale, e dello spiritismo in particolare, godette di una rilevanza che non aveva pari in altre pubblicazioni periodiche portoghesi dell'epoca.³⁷ Fin dal primo numero i redattori annunciavano infatti un programma che prevedeva la pubblicazione di studi approfonditi sulla telepatia, il demonismo, la magia, all'interno di una linea editoriale piuttosto eterogenea, che non escludeva anche testi narrativi e lirici, così come saggi di critica letteraria..

In rapporto all'argomento che ci occupa, spicca, tra i collaboratori della rivista, il nome oggi quasi dimenticato di João da Rocha (1861-1921), che a partire dal settimo numero diventerà, al pari di D.João de Castro, co-direttore della rivista, dopo aver contribuito a renderla l'organo di diffusione di teorie esoteriche e occultiste (tale orientamento verrà d'altronde ribadito dall'aggiunta, negli ultimi tre numeri del sottotitolo: «Publicação de Arte e do Sobrenatural»). A Rocha (che sarà autore, tra l'altro, di un volume intitolato *Memórias d'um Medium*; 1900), si deve infatti la pubblicazione di una lunga lettera, scaglionata nei primi sei numeri della rivista (1894-1895), che si proponeva di

³⁴ Fialho de ALMEIDA, «Os evocadores de fantasmas» in *Pasquinadas (jornal de um vagabundo)*, pp. 287-308. O.Lopes e V. Viçoso hanno già sottolineato l'interesse di questa cronaca; Cfr. Óscar LOPES, *Entre Fialho e Nemésio*, pag. 178 e Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pp. 151-152.

³⁵ Il poeta Gomes Leal, che è, come l'autore di *Os Gatos*, portatore di una poetica di transizione tra la generazione del '70 e quella di decadenti e *nefelibatas* di fine secolo, dimostra un interesse ancor più vivo verso i fenomeni inspiegabili e le speculazioni esoteriche, al punto di fare della raccolta poetica *A Mulher de Luto* (1902) una vera e propria professione di fede nell'occultismo e nello spiritismo.

³⁶ Raul BRANDÃO, «O nefelibata Júlio Brandão» in *Novidades*; Lisboa, 28 de Abril 1891, pag. 3; Apud Raul BRANDÃO, *Lume sob Cinzas*, pag. 124.

³⁷ I dati relativi alla *Revista d'Hoje* sono tratti da José Carlos Seabra PEREIRA, «Introdução», in *A Noite de Natal*, pp. 9-121; da: Óscar LOPES, *Entre Fialho e Nemésio*, pag. 109; e infine da: Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pp. 141-147 e nota II,49, a pag. 371 e 372.

aggiornare l'ambiente letterario portoghese sulla "scoperta", da parte delle *élites* intellettuali europee, di fenomeni come lo spiritismo e le sedute medianiche. Le autorità citate a questo scopo comprendono, oltre a un pontefice dell'occultismo come Papus (Gérard Encausse; 1865-1916), rispettabili uomini di scienza che si erano accostati allo studio di fenomeni paranormali (tra gli altri, William Crookes, Camille Flammarion, Charles Richet e Cesare Lombroso). Le manifestazioni spiritiche vengono di conseguenza presentate da Rocha non come avvenimenti soprannaturali, ma come un campo di ricerca in cui la scienza potrà fare nuove ed esaltanti scoperte, e l'incredulità che suole accompagnarli è paragonata dall'articolista a quella di un uomo a cui, due secoli prima, fosse stata ventilata la possibilità di «ouvir em Lisboa a voz de um homem falando no Porto», risultato che il telefono aveva ormai reso facilmente raggiungibile, almeno teoricamente (la linea telefonica tra le due città verrà infatti creata solo nel 1905).³⁸

All'interno di questo vivace contesto il giovane Raul Brandão concepisce e dà alle stampe alcuni testi, di tenore ora cronachistico ora più spiccatamente narrativo, in cui la tematica spiritica viene sfruttata come spunto diegetico, anticipando esiti propri dell'evoluzione tematica che dalla *História dum Palhaço* conduce al suo capolavoro. Già prima dell'apparizione della «Carta sobre o espiritismo» di Rocha, infatti, in un articolo del 1892, egli dimostra di considerare i *medium* tra i più tipici rappresentanti della propria epoca di crisi e decadenza, affiancandoli alle donne nevrotiche, i criminali senza scrupoli, i terroristi anarcoidi, i sognatori nichilisti e, naturalmente, gli scrittori moderni.³⁹

Risalgono, tuttavia, al primo semestre dell'anno successivo gli articoli in cui questa tematica gode di maggiore attenzione e centralità: «O Sobrenatural» e «O Medium», pubblicati sul *Correio da Manhã* rispettivamente il 3 e il 24 marzo, e «Excerto de um livro», apparso sullo stesso periodico il successivo 21 aprile. Nel primo la credenza nello spiritismo, pur integrata nel quadro di un più ampio risveglio della religiosità e del misticismo, arriva a essere apertamente affermata («Nós vivemos rodeados das almas das pessoas que em vida nos amaram e nos odiaram»). Il secondo, riprendendo le stesse argomentazioni, delinea brevemente una biografia del *medium* scozzese Daniel Dunglas Home (1833-1886), le cui facoltà, più volte esaminate da William Crookes, saranno spesso citate anche da Conan Doyle, fin dalla sua prima opera dedicata alla propaganda del credo spiritista (*The New Revelation*; 1918), presente, in traduzione francese, nella biblioteca dell'autore lusitano, a testimonianza del suo perdurante interesse nell'ambito del paranormale.

Ciò che più richiama l'attenzione in questa breve cronaca è, in ogni caso, la trasfigurazione fantastica del visionario britannico, il cui iter di reali peregrinazioni per il mondo è paragonato all'incessante vagabondare dell'Ebreo errante, facendo così di Home la prefigurazione di una lunga galleria di personaggi brandoniani (altrettanto emarginati ed eccentrici) e dello scenario onirico che lo circonda l'anticipazione di quelli riproposti nel romanzo *História dum Palhaço*, che verrà pubblicato da lì a tre anni: «Ei-lo, como o Judeu Errante que atravessa planícies infindáveis, sob um céu baixo, cidades desconhecidas, à beira de pântanos gelidos como olhares de mortos, terras desoladas, por onde nunca passara a charrua».⁴⁰

In «Excerto de um livro» alla figura reale di Home si sostituisce quella di un *medium* di fantasia, il quale si sarebbe fatto becchino «para assistir ao pensamento dos mortos». In questo caso la presenza spiritica si riduce quindi a un ipotetica prosecuzione *post mortem* delle facoltà cerebrali, una tesi già ironicamente presente nel racconto *Bobok* (1873) di Dostoevskij e destinata ad avere nuova fortuna nell'immaginario fantastico di fine secolo, trovando alimento nel fertile connubio tra avanguardia psichiatrica e occultismo che caratterizza il periodo. Si possono citare, a titolo d'esempio, i racconti *Le Rêve de la Mort* (1892) di Gaston Danville e *Les Fous* (1885) di J.Lermina. Nel primo un medico intento a sezionare il cervello di un ghigliottinato riceve telepaticamente la trasmissione degli ultimi pensieri del condannato, mentre protagonista del secondo è un folle, che arriva a

³⁸ Cfr. Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 142.

³⁹ «[...] e vós médios, que, num delicioso medo, quereis fixar por fórmulas incompletas os espíritos»; Raul BRANDÃO, «O Livro de Aglaís por Júlio Brandão» *apud* Raul BRANDÃO, *Lume sob Cinzas*, pag. 127.

⁴⁰ *Apud* Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 145.

uccidere il proprio rivale per poterne aprire il cervello e scoprire così, grazie alla telepatia, il segreto che il malcapitato aveva sempre gelosamente custodito.⁴¹

Possiamo osservare, a questo punto, che in *Húmus* la vicenda relativa alla tragica fine dell'eterea creatura amata da Gabiru e al suo ritorno sotto forma spettrale attinge allo stesso repertorio tematico dei testi giovanili su cui ci si è soffermati, organizzando, tuttavia, tali apporti all'interno di una struttura narrativa apprezzabilmente più coesa, che riprende alcuni tratti caratteristici della tipica *ghost story*, unendo, tuttavia, alla consueta trama della storia di fantasmi l'approfondimento di una tematica psicologica, ovvero, nello specifico, quella del prodursi di allucinazioni originato dal rovello interiore di un colpevole roso dal rimorso.

Il nucleo narrativo su cui si fonda la vicenda di Gabiru compariva, d'altra parte, già in un racconto come *Le Ministère public*, con cui Charles Rabou aveva partecipato alla raccolta *Contes bruns*. Qui, un giovane sostituto procuratore, dopo aver condannato alla ghigliottina un imputato nonostante le scarse prove della sua colpevolezza, è perseguitato dalla macabra apparizione della testa mozzata di questi. Fino a che, la prima notte di nozze, tormentato dalla consueta visione e fieramente deciso a liberarsene, il magistrato brandisce una mazza di ferro e tenta di farla a pezzi, finendo però per ferire a morte, senza volerlo, la propria sposa.⁴² Nell'ambito delle lettere portoghesi una popolare versione di un simile *plot* appare, seppure in chiave prevalentemente comico-grottesca, in *O Mandarim* di Eça de Queirós, laddove lo sventurato Teodoro è perseguitato dal fantasma del mandarino Ti Chin-Fu, della cui morte egli si sarebbe reso responsabile attraverso un patto diabolico. Lo stesso Raul Brandão, d'altra parte, aveva già coniugato il tema del rimorso al motivo del manifestarsi di presenze spiritiche in un proprio contributo giornalistico del 1893 (intitolato, per l'appunto «O Remorso») e dedicato alla figura di Urbino de Freitas (1849-1913), un medico di Porto sospettato di aver avvelenato cinque membri della propria famiglia, le cui anime, secondo il giovane firmatario dell'articolo, lo avrebbero atteso nell'oltretomba per consumare la propria vendetta.⁴³

Attraverso un ampio spettro di temi, motivi, spunti narrativi e personaggi-tipo, è quindi possibile riconoscere la proteiforme presenza dello spiritismo finesecolare nello sviluppo dell'opera di Brandão, che anche in questo caso si rivela tanto più capace di originali innovazioni quanto più radicata nel retroterra ideologico ed estetico della propria epoca. Unendosi all'immaginario elettromagnetico, il tema spiritico dà forma e sostanza a quella che, per lo scrittore, è la dimensione profonda e inaccessibile del reale, un campo di forze inesplorato a cui appartengono anche le molteplici realizzazioni di almeno altre due significative vertenti tematiche, a partire da quella che veicola l'idea di un universo animato.

3.1.4. L'immaginario pampsichista

Uno dei dogmi che marciano più a fondo la riflessione filosofica e la creazione poetica dell'intero movimento romantico è quello secondo cui l'uomo, attraverso le manifestazioni meno sorvegliate e razionali della propria vita psichica (il sogno, il sentimento, la fantasticheria) entrerebbe in contatto con l'essenza spirituale da cui la vita parrebbe emanare in tutte le sue molteplici forme, in altre parole, per i romantici: «la vita oscura è in perenne comunicazione con un'altra realtà, più vasta, anteriore e superiore alla vita individuale».⁴⁴ In tali momenti di estasi e rapimento l'anima del singolo parrebbe quindi rompere i lacci che la relegano nel proprio forzoso isolamento per

⁴¹ Cfr. Ida MERELLO, *Esoterismo e letteratura fin de siècle*, pag. 70.

⁴² Charles RABOU, *Le Ministère public* in Honoré de BALZAC, Philarète CHASLES e Charles RABOU, *Contes bruns*, Paris, Urbain Canel – Adolphe Guyot, 1832, pp. 347-372.

⁴³ Vedi: Raul BRANDÃO, «O Remorso» in *Lume sob cinzas*, pp. 63-66. Il caso di Urbino fece all'epoca grande scalpore: il pluriomicida, uno stimato professionista e docente presso la «Escola Médico-Cirúrgica» di Porto, che avrebbe agito con lo scopo di ereditare tutto il patrimonio familiare, fu condannato a 28 anni di confino in Africa.

⁴⁴ Albert BÉGUIN, *Op. cit.*, pag. 23.

ricongiungersi a un'onnicomprendiva *anima mundi*, intesa come principio vitale comune al microcosmo umano e al macrocosmo naturale.

L'eco di tale unione mistica si ripercuote in alcuni dei passi che maggiore suggestione conferiscono all'originale romanzo lirico scaturito dalla penna di Raul Brandão, quelli in cui a predominare è lo stato psicologico dell'*espanto*, inteso come l'insieme di stupore, orrore e meraviglia provati dal singolo di fronte alla smisuratezza di ciò che lo circonda. A veicolare tale sensazione sublime sono soprattutto l'immensità del silenzio e dell'oscurità notturna, dati ora attenuati dallo splendore dorato degli astri luccicanti sopra la silhouette nera dei monti o dal canto afflitto di un rapace notturno (p. 118), ora poeticamente trasfigurati per evocare lo spettacolo di un «céu profundo, onde palpita uma vida imensa» (p. 156), oppure ancora coniugati all'apparizione fantasmagorica di una luna piena dicembrina, che la fantasia metaforica dell'autore trasforma in una camelia di ghiaccio (p. 71).

L'importanza di cui gode in *Húmus* il tema dell'*espanto* può essere così appieno compresa solo a patto di prendere attentamente in considerazione l'identica rilevanza concessa nell'opera a un immaginario plasmato su una visione pampsichista dell'universo, tendente a riconoscere la presenza nell'uomo e nella Natura di un unico principio spirituale: «Eu sou a árvore e o céu, faço parte do espanto, vivo e morro ligado a isto» (p. 91). L'immaginario pampsichista, infatti, pur non rivelandosi nel capolavoro di Brandão con la stessa nettezza di contorni con cui emerge in testi precedenti, quali la *História dum Palhaço* oppure *Os Pobres*, svolge anche qui, in modo forse meno esplicito, un ruolo altrettanto considerevole, strutturando in primo luogo l'analogia tra uomo e terra, *homo* e *humus*, a cui l'autore allude fin dal titolo.

Non vanno trascurati, inoltre, i numerosi passaggi in cui l'autore, servendosi per questo soprattutto del suo immaginario *alter ego* Gabiru, dichiara senza mezzi termini la propria tendenza a riconoscere in tutti gli elementi della natura la presenza di essenze spirituali, che la animano e vivificano, e che sono globalmente riconducibili a un principio comune, esplicitamente definito «a alma do universo» (p. 70). Dello strambo filosofo che già compariva in *Os Pobres* è, infatti, lo stesso narratore a dire che: «Na árvore vê a alma da árvore, na pedra a alma da pedra» (*Ibidem*), mentre il personaggio, poco più avanti afferma: «Essa alma, essa alma disforme, que vai de mundo a mundo, e que em cada ser realiza uma primavera, é que é tudo. O resto insignificância. É ela que nos devora e faz da morte a vida e da vida a morte...» (p. 71), aggiungendo, come se non bastasse che «a sensibilidade não é individual, é universal» (*Ibidem*).

È facile notare come nella frammentaria teoria di Gabiru riecheggino nitidamente uno dei più consueti dogmi della mentalità romantica, che proprio nell'accostarsi alla natura opera uno scarto fondamentale rispetto all'empirismo predominante nel Secolo dei Lumi. Al di là delle differenze individuali, è possibile, infatti, indicare a riguardo alcune tendenze comuni alla gran parte dei pensatori e letterati romantici, che si delineano con maggiore chiarezza nelle opere di Schelling e degli altri filosofi e scienziati comunemente riuniti, come lui, sotto l'etichetta della *Naturalphilosophie* (Baader, Passavant, Ritter, Oken e il danese Steffens, tra gli altri), concordi nel sostenere e alimentare la dottrina di un cosmo animato e intrinsecamente spirituale. Ai loro occhi la Natura è un organismo in cui tutte le parti sono subordinate al Tutto (per Baader: «Solo il Tutto vive»), in esso agisce un'inarrestabile forza dinamica il cui continuo progresso e miglioramento, operante attraverso uno schema di opposizioni dialettiche, è interpretato come graduale disvelamento di un'intima essenza spirituale. Herder, ad esempio, riprende l'organicismo cosmico di Hamann e lo sposa alla vivissima consapevolezza che tutto è divenire, dichiarando che: «L'universo sensibile, il cui valore è simbolico, è un organismo vivo e mobile, in cui si manifesta ovunque la presenza attiva d'una forza divina».⁴⁵

Disperdendosi in molti rivoli, l'interpretazione spiritualistica della Natura propria del Romanticismo tedesco influenzerà, poi, buona parte dei successivi sviluppi del pensiero e ancor più dell'immaginario letterario ottocentesco. A tal proposito, non va dimenticato che, passando dalla speculazione filosofica alla creazione poetica o narrativa, fu uno scrittore come Victor Hugo (1802-

⁴⁵ Ivi, pag. 97.

1885), molto letto e ammirato dalle *élites* culturali lusitane, a giocare un ruolo di primo piano nella diffusione a livello europeo del patrimonio di idee e immagini plasmate dal panteismo e dallo spiritualismo propri della teutonica «filosofia della natura». Volendo, allora, gettare la luce su alcune delle probabili fonti del pampsichismo testimoniato dagli scritti di Raul Brandão, sarà innanzitutto al poeta dei *Châtiments* che occorrerà far riferimento, senza trascurare, tuttavia, anche il riflettersi del verbo lirico del carismatico bardo francese nelle opere di alcuni suoi emuli o estimatori lusitani, nel cui novero possono rientrare, a diverso titolo, Guilherme de Azevedo, Teófilo Braga o Guerra Junqueiro e, con un particolare rilievo riguardo alla tematica toccata, Antero de Quental, Gomes Leal e l'Eça de Queirós delle *Prosas Bárbaras*.

La fede nell'esistenza di un fluido universale, responsabile delle molteplici manifestazioni viventi, serpeggia, infatti, intrecciata ad analoghe credenze di stampo spiritista, in tutta l'opera di Hugo, che testimonia a più riprese la propria entusiastica adesione a un simile precetto. È il caso del capitolo di *Les Misérables* (1862), intitolato «Foliis ac frondibus» (il terzo del libro III, nel IV volume), in cui il narratore, abbandonando momentaneamente le peripezie dei suoi Jean Valjean e Cosette, si dilunga nella descrizione di un giardino in stato di abbandono, utilizzata come pretesto per esporre alcune classiche tesi della filosofia naturale romantica. Infatti, dal momento che «Rien dans ce jardin ne contrariait l'effort sacré des choses vers la vie», per il narratore è facile riconoscere che il verziere, al sopraggiungere della primavera, si comporta come un unico organismo animato e «entrainé en rut dans le sourd travail de la germination universelle, tressaillait au soleil levant presque comme une bête qui aspire les effluves de l'amour cosmique et qui sent la sève d'avril monter et bouillonner dans ses veines». ⁴⁶ La natura è infatti, nelle parole del romanziere, dotata di un'energia selvaggia e irrefrenabile, in grado di manifestarsi tra le quattro mura di un giardino abbandonato nel bel mezzo di Parigi come nelle foreste vergini del Nuovo Mondo. Nulla è, infatti, così piccolo o così isolato da non recare traccia dell'intrinseca vitalità naturale, ogni cosa e ogni essere partecipano dello stesso afflato: «Tout travaille à tout. L'algèbre s'applique aux nuages; l'irradiation de l'astre profite à la rose; aucun penseur n'oserait dire que le parfum de l'aubépine est inutile aux constellations». ⁴⁷ Davanti allo spettacolo sublime di un universo in perenne movimento e in continua trasformazione, Hugo non esita a riconoscere al Tutto una suprema unità organica, di cui l'atomo sarebbe l'anima, il principio spirituale, motore del divino meccanismo universale.

La tematica in esame non si limita, tuttavia, a fare la propria episodica apparizione nell'ordito dei romanzi dello scrittore francese: è infatti soprattutto nella altrettanto abbondante ed eloquente produzione lirica che se ne riscontra l'espressione più congeniale. La visione pampsichista sottesa al passaggio di *Les Misérables* che si è commentato trova, ad esempio, la propria formulazione paradigmatica già nella celebre poesia «Ce que dit la bouche d'ombre», facente parte della raccolta *Les Contemplations* (1856). La «bocca d'ombra» che parla al poeta presso il solitario dolmen sulla costa dell'isola di Jersey esprime una dottrina metafisica basata su due dogmi fondamentali: il primo è quello secondo cui l'universo è vivo e popolato da una moltitudine di anime, mentre il secondo enuncia che queste sarebbero qui per espiare le loro colpe e i loro peccati, fin a quando, purificandosi e innalzandosi sempre più attraverso la sofferenza, esse non potranno giungere al cospetto di Dio. Secondo il poeta francese, allora, «tout parle», ogni cosa, in seno alla Natura, ha la sua voce: i ruscelli limacciosi, lo scoglio sferzato dai flutti, il mare tempestoso e gli alberi scossi dal vento non interesserebbero soltanto tra di loro un interminabile e segreto dialogo, ma esprimerebbero anche l'anelito a comunicare con l'entità divina che presiede alla loro esistenza. ⁴⁸

Tanto la metafisica del dolore qui espressa da Hugo, quanto l'allusione alla segreta e incessante comunicazione tra i vari elementi di una natura viva e animata trovano nitide corrispondenze in vari passi dell'opera dello scrittore di Foz do Douro, incidendo particolarmente sul tessuto semantico di

⁴⁶ Victor HUGO, *Les Misérables*, Lausanne, A.Larpin, 1863, pag. 330.

⁴⁷ *Ivi*, pag. 331.

⁴⁸ Victor HUGO, *Oeuvres Poétiques*, Paris, Gallimard, 1964; in particolare vedi: pp. 801-802.

un testo come *Os Pobres*.⁴⁹ In esso, riscontriamo, infatti, non solo la dottrina dell'espiazione del male attraverso la sofferenza, già riconosciuta da Guerra Junqueiro nella «Carta-Prefácio» al romanzo, ma anche l'immagine, in realtà piuttosto convenzionale, degli alberi e dei monti che dialogano e amoreggiano alla luce della luna («Juro-o, as árvores falam com o luar, as montanhas namoram ao luar»).⁵⁰ D'altronde, già nella precedente *História dum Palhaço*, l'assunto huguiano secondo cui «tout est plein d'âmes», veniva efficacemente chiosato dallo scrittore lusitano, al cui immaginario, fin da questa fase, non risultava estranea nemmeno la commistione tra pampsichismo e spiritismo propria dell'illustre modello di oltre Pirenei.

In Brandão il tema pampsichista si associa, inoltre, fin dal romanzo del 1896, all'idea di una metempsicosi dell'anima, che, dopo la morte, continuerebbe a vivere nelle molteplici forme viventi. Si tratta di un motivo che riverbera in tutta la sua opera e alla cui luce la morte individuale non si rivela altro che un passaggio da uno stato all'altro, una metamorfosi, ovvero uno degli innumerevoli cambiamenti che rendono possibile la vita di un'entità superiore, che si identifica col mondo naturale nel suo complesso. L'anima, abbandonata la forma umana, continuerebbe così la propria esistenza sotto spoglie animali, vegetali o persino allo stato di materia inorganica. È questa una professione di fede ricorrente soprattutto nei testi giovanili dello scrittore, la cui analisi si rivela particolarmente interessante anche al fine di mettere in luce i rapporti con un altro degli autori che, al pari di Hugo, ricoprono un ruolo decisivo nel determinare i confini del versante dell'immaginario brandoniano che si sta ora analizzando, ovvero l'Eça de Queirós ancora romantico dei *pamphlet* pubblicati, a partire dal 1866, sulla *Gazeta de Portugal* e poi raccolti, dopo la sua morte, sotto il titolo di *Prosas Bárbaras* (1903).⁵¹

Mettendo a confronto l'emergere dell'immaginario pampsichista nelle primizie letterarie del romanziere di *Os Maias* e nella successiva opera dell'autore di *Húmus*, non si può non notare, innanzitutto, la preponderanza di cui gode, nei testi di entrambi, l'idea di una trasmigrazione dell'anima, o come dice lo stesso Eça di una «metempsicose do bem». Negli scritti di quest'ultimo il tema risulta posto in primo piano fin da «Ladainha da Dor», in cui si riproduce uno scambio epistolare tra Hector Berlioz e un giovane artista incaricato di procurargli un ritratto del famoso violinista Niccolò Paganini. L'autore del quadro, l'immaginario pittore Lyser, esemplare eroe romantico, sconvolto per la morte dell'amata sorella, rivolge qui al narratore, infatti, una singolare richiesta: «quando tiver alguma camélia não a esmague, talvez seja feita do seio da pobre rapariga», e subito dopo, aggiunge: «Nem as violetas: talvez sejam feitas dos olhos dela».⁵² La credenza che dà fondamento alle sue originali preoccupazioni viene d'altronde esplicitata di lì a poco dallo stesso personaggio. Quando una morte precoce strappa a questo mondo le leggiadre fanciulle, gettando nella più nera disperazione i loro innamorati, i corpi delle giovani si decompongono e allora: «Alguem, que sabe e que vê, aproveita aquelas formas e aqueles coloridos; da pele do seio fazem-se pétalas de camélia, dos olhos tristes fazem-se violetas, da cor dos lábios fazem-se os rainúnculos, dos hálitos perdidos fazem-se os cheiros bons, e do olhar, da meiguice, do desejo delas fazem-se a primavera, o doce ar das madrugadas de Maio».⁵³

La stessa concezione viene ripresa anche da altri personaggi che intervengono nel *folhetim* di Eça, il quale, come si è accennato, non teme di chiamare in causa anche figure reali di protagonisti dell'attualità o del recente passato, di cui si diletta a romanzare la biografia. Il primo caso è quello

⁴⁹ La permanenza del panteismo di Hugo nel pensiero e nella poetica espressa in romanzi come *Os Pobres* e *Húmus* è già stata sottolineata, molto a proposito, da Álvaro Manuel Machado; Cfr. A. M. MACHADO, «Raul Brandão: um post-Romantisme Moderniste» in *Les Romantismes au Portugal*, pag. 554 e pag. 558.

⁵⁰ Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, pag. 147.

⁵¹ Óscar Lopes ha già debitamente individuato nelle opere di Brandão un «panteismo lugubre que é simples herança literária recebida das *Prosas Bárbaras*», indicando nella lirica di Gomes Leal il possibile intermediario di questa influenza letteraria (Óscar LOPES «Raul Brandão» in *AA.VV. Estrada Larga Vol. I*, Porto, Porto Editora, 1959, pag. 151).

⁵² Eça de QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras* in *OBRAS (Edição do Centenário)* – vol. VIII, Porto, Lello&Irmão Editores, 1947, pp. 75- 76.

⁵³ *Ibidem*.

del virtuoso Paganini, che esprime l'auspicio che alla sua morte il violino che lo ha sempre accompagnato cada in pezzi e le particelle che lo compongono, confuse con quelle del proprio stesso corpo, possano vagare liberamente per il cosmo. Analogamente il compositore romantico Berlioz anela a spirare dolcemente tra le braccia dell'amata, per poi sentirsi, una volta ricondotto al seno della terra: «lentamente, dissolver pelas humidades fecundas, pelas seivas brancas, pelas espumas das nascentes, pelas raízes das florescências!». ⁵⁴ Il creatore della *Symphonie fantastique* è per altro accomunato, in ciò, al suo anonimo corrispondente, che in punto di morte dichiara all'infermiera che l'accudisce di volere lasciare il proprio corpo «aos rios, às árvores, às abelhas, aos montes, às searas, a toda a mãe natureza». ⁵⁵

Il tema della morte come ritorno nelle braccia accoglienti della Madre Terra, viene qui, a ben vedere, declinato sotto due diverse forme: ora come mera dispersione materiale degli atomi che formano il corpo decomposto, ora, più esplicitamente, come metempsicosi dell'anima che continua a vivere in seno alla Natura. Un'affermazione del successivo «Misticismo Humorístico», del dicembre dello stesso anno, parrebbe tuttavia dissipare le ambiguità del testo precedente: «A alma morre. O corpo revive e dissipa-se na matéria enorme». ⁵⁶ Il giovane scrittore è ancora lungi, tuttavia, dal distaccarsi definitivamente dal pampsichismo degli amati modelli romantici e sebbene cerchi di interpretare ora, con puntiglio positivista, il motivo ricorrente della «Ladainha da Dor» come mero fenomeno materiale, non può evitare, pur abbandonando l'idea di una prosecuzione dell'esistenza dell'anima individuale, di ricadere immediatamente nella concezione analoga (e romantica per eccellenza) di un cosmo animato, di una onnicomprensiva *anima mundi*. ⁵⁷

Il presunto materialismo della concezione affermata in «Misticismo Humorístico» si stempera quasi immediatamente, quindi, in un vitalismo spiritualista, mirante a conferire sensibilità e coscienza anche alla materia inorganica. Si può rilevare, d'altronde, un'identica oscillazione anche nell'imperfetto sistema filosofico elaborato in *Os Pobres* dal personaggio di Gabiru. Infatti, sebbene il bizzarro filosofo invochi volentieri la chimica come unica spiegazione dei fenomeni biologici («Só química, só a química existe...»), e cerchi di spiegare la morte come mera disgregazione molecolare, lo si sente, allo stesso tempo affermare che sono quelle stesse molecole «que têm em si a força vital, são hoje árvore, amanhã animal, pedra, homem», per poi abbandonarsi a una *rêverie* nutrita di un inequivocabile immanentismo animista. ⁵⁸

A questo punto occorre ricordare che tra «Ladainha da Dor», apparso il 28 ottobre del 1866, e «Misticismo Humorístico», del 23 dicembre dello stesso anno, Eça aveva affidato alle pagine della *Gazeta de Portugal* anche altri *folhetins*, nel cui novero rientra «Os Mortos», quello in cui egli forse espresse in modo più organico e sistematico il dogma della metempsicosi che abbiamo visto affiorare nei testi precedentemente analizzati. «Os mortos são felizes», è questa l'affermazione inattesa e sorprendente con cui il futuro umorista di *O Mandarin* annuncia la tesi esposta nel proprio contributo giornalistico, argomentando, subito dopo, che i defunti: «andam dispersos pela grande natureza, pelas florestas esguedalhadas, pelas espessuras sonoras, pelas uberidades da seiva, pelos sulcos fecundos, por todas as verduras d'acre cheiro». ⁵⁹ Il motivo centrale qui affrontato dallo scrittore si ricollega nitidamente all'idea di un principio vitale immanente alla stessa natura, dando

⁵⁴ *Ivi*, pag. 83.

⁵⁵ *Ivi*, pag. 87.

⁵⁶ *Ivi*; pag. 124.

⁵⁷ *Cfr. ivi*, pag. 125.

⁵⁸ Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, pag. 81; *Cfr.* «Depois da morte a matéria entra num mar. Rios acarretam as moléculas, até que se encontrem as que se devem juntar. O meu coração unido ao teu há-de florir num simples espinheiro. Será num sítio pobre, mas alguém que passe nesse Abril, sentir-se-á enternecido para sempre. O meu cérebro procurará o teu cérebro para vogarmos juntos na mansidão dum rio. Ora em terra, ora em pedra buscar-te-ei inconscientemente até dar contigo e te fruir nesse oceano bravio. Se tu fores fonte, irei topar-te e juntos apagaremos a sede a muita raiz esquecida. / Criaturas simples vão ser árvores que de anainhas a gente se sente comovida ao vê-las; os sonhadores, desfeitos em nuvens, andarão nos poentes do mar salgado, e as penedias, que o sol abrasa, as penedias eternas, serão construídas do coração dos maus»; *Ivi*, pp. 111-112.

⁵⁹ Eça de QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, pag. 99.

adito a un'evocazione accorata dell' «átomo santo» e della «alma universal», con toni che rendono indubitabile un'attiva influenza degli analoghi slanci lirici di Hugo. Una stessa vitalità accomuna, per Eça, l'uomo-microcosmo al macrocosmo che lo accoglie, fenomeni come l'elettricità o il magnetismo, ad esempio, parrebbero dimostrare che anche tra i vari elementi della natura esistono affinità e antagonismo, simpatia e antipatia, attrazione e repulsa, deponendo a favore della tesi di un cosmo animato.⁶⁰

La ragione della beatitudine di chi ha varcato la soglia della morte consisterebbe allora nel fatto che la carne, dopo le sofferenze, i timori e le malattie che in questa vita guastano ogni piacere, conoscerebbe finalmente, nell'oltretomba, uno stato di felicità naturale, vagabondando, tramutata in materia libera e felice, attraverso le molteplici manifestazioni del creato. Il percorso descritto da Eça, infatti, porterebbe il corpo a rinascere sotto forma di fresca vegetazione, frutta sgargiante, aerea luce solare, atomi vaganti nella dolcezza di una notte trapunta di stelle. Nell'interminabile ciclo di vita, morte e rinascita che regola, nella visione intrinseca a «Os Mortos», il divenire naturale, si può notare il particolare rilievo concesso alla fantasticheria della metamorfosi arborea e vegetale. Il lirismo del giovane Eça pare infatti raggiungere esiti particolarmente felici quando si sofferma su coloro che «desfizeram-se no seio da terra planturosa, foram sugados pelas raízes e, confundidos com a seiva» e «vêm outra vez para o sol, em forma de frutos, de corolas, de ramagens ondulosas».⁶¹ Evocando quelle che definisce indicativamente «sagradas transfigurações», il futuro autore di *Os Maias* arriva così ad accostarsi, nella conclusione del suo scritto, al credo panteista di una religione naturale, in cui a essere divino è l'afflato cosmico che anima tutte le cose, annunciando un'idea su cui si interrogherà, con toni affini, il K. Maurício della *História dum Palhaço*.

Os Mortos:

Assim, é na natureza que devemos ir procurar as consolações, estremecer com os amores mortos, chorar no seio das maternidades passadas. É na natureza que se deve procurar a religião: não é nas hóstias místicas que anda o corpo de Jesus – é nas flores das laranjeiras.⁶²

História dum Palhaço:

Que é Deus? É esta força incosciente, cega, fecunda, que rebenta na matéria, enche de flores as árvores, de emoção os poetas, e cega como o destino, forte, sem piedade, tudo transforma e leva num aluvião, corações, lágrimas, cérebros, para irem mais tarde, numa outra Primavera, cobrir de flor as cerejeiras?...

Quello che oggi è un uomo, si domanda dunque K.Maurício, non sarà domani un rospo o un fiore? A coronare questa riflessione panteista e a illustrare la concretizzazione finale dell'anelito che spinge il personaggio ad accostarsi alla dottrina della metempsicosi è la *rêverie* di essere un giorno sepolto ai piedi di un albero, contribuendo direttamente alla sua crescita e al suo sviluppo.⁶⁴ Per Raul Brandão, come per Eça, l'elemento vegetale sembrerebbe così naturalmente deputato ad accogliere e trasformare l'energia vitale di chi muore. L'idea della sepoltura ai piedi dell'albero, pratica in passato tradizionale, ad esempio, in alcune regioni della Cina, è frequente, del resto, in numerose e distanti culture, unite da una visione in cui, come sottolinea Gilbert Durand: «il ruolo

⁶⁰ «As árvores, as florescências, as ervas, as folhas, são também formas da vida, santas e cheias de Deus. Por toda a parte, pelas famílias das constellações, pelos planetas, pelas árvores, pelos lívidos interiores da terra, pelas águas, pelos vapores, pelos prados fecundos, escorre a seiva, o átomo santo, a alma universal!»; *Ivi*, pag. 100.

⁶¹ *Ivi*, pag. 99.

⁶² *Ivi*, p. 104.

⁶³ Raul BRANDÃO, *História dum Palhaço*, pag. 50.

⁶⁴ «Deveria na minha vida ter tido uma grande desgraça que me afastasse e me fizesse forte e sozinho: teria um quintal com uma grande árvore [...] E quando morresse seria enterrado ao pé da árvore (porque o cemitério me desvaira ainda mais que a morte) e ajudá-la-ia a crescer, a botar mais flor e mais galhos»; *Ivi*, pag. 53.

metamorfosante del vegetale è quello di prolungare o di suggerire il prolungamento della vita umana». ⁶⁵ L'anelito rivolto verso il miraggio di una resurrezione vegetale si coniuga così inequivocabilmente, nelle pagine di «Os Mortos» o della *História dum Palhaço*, al già riferito assunto pampsichista che tende a riconoscere una forma di sensibilità e di coscienza a tutti gli esseri viventi e alla stessa materia inerte.

In uno degli articoli che Eça riprenderà a pubblicare sulla *Gazeta de Portugal* dopo l'esperienza giornalistica al *Distrito de Évora*, «Memórias duma forca», è possibile notare come suddetto motivo venga abilmente sfruttato come spunto narrativo, facendo di un oggetto (la forca, per l'appunto) il soggetto enunciatore del discorso testuale. A giustificare l'originale scelta, lo scrittore invoca la necessità «de sabermos, enfim, qual é a opinião que a vasta natureza, montes, árvores e águas, fazem do homem imperceptível». ⁶⁶ Non sarà forse ingiustificato, a questo punto, individuare un ulteriore *trait-d'union* tra le opere dei due scrittori portoghesi e riconoscere nella trovata queirosiana l'antecedente diretto di alcuni passaggi di *Os Pobres*, in cui a prendere la parola sarà un altro ligneo testimone della sofferenza umana, una tavola anatomica, accomunata alla forca del *folhetim* da un'analogia nostalgia e da un congenere rimpianto della propria precedente esistenza arborea. L'epopea di spiritualismo immanentista abbozzata dal giovane Eça sul modello offerto da Hugo, troverà insomma, come si è visto, un fedele prosecutore nella figura del romanziere di *Húmus*. ⁶⁷ In quanto esponente del filone pampsichista inaugurato, nell'ambito delle lettere portoghesi, dalla produzione pre-realista queirosiana, quello di Brandão non è, per altro, un caso isolato. Nel testo colloquiale e divagante di «Pelos Campos», che apre *O País das uvas*, Fialho de Almeida confessa, ad esempio, di aver più volte provato l'impressione di riconoscere, nella linea delicata di un fiorellino di campo, i tratti della fanciulla morta precocemente e un tempo amata. ⁶⁸ E prima di lui, già Gomes Leal aveva volentieri tratto ispirazione per i suoi componimenti poetici da alcuni temi ricorrenti delle *Prosas Bárbaras*, come possono testimoniare alcuni versi tratti dalla raccolta *Claridades do Sul* (1875).

Morrer é livramento! oh deve saber bem
Sentir-se dilatar na Natureza mãe!
Ser tronco, ramo ou flor, nuvem, erva ou alfombra,
A rosa que perfuma, a árvore que dá sombra!
Estremecer na encosta às nocturnas geadas,
E recortar o azul das noites consteladas!⁶⁹

Sarebbe, d'altra parte, riduttivo considerare gli articoli pubblicati da Eça sulla *Gazeta de Portugal* nella seconda metà degli anni '60 come un mero capitolo della storia dell'assorbimento, da parte della élite culturale lusitana, del sistema di idee e di immagini brillantemente divulgato da Victor Hugo in opere come *Les Contemplations*. Infatti, come evidenzia António José Saraiva, sebbene il pampsichismo rappresenti un punto di partenza comune per l'autore di *Os Maias* e per il suo venerato contemporaneo francese, il romanziere portoghese rimane di fatto estraneo al panteismo

⁶⁵ Gilbert DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996, pag. 345. A questo proposito: cfr. Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1950, pag. 238.

⁶⁶ Eça de QUEIRÓS, *Prosas Bárbaras*, pag. 191.

⁶⁷ Così la quercia abbattuta e destinata a trasformarsi in patibolo, nel testo di Eça, confessa di essere stata travolta dal rimpianto del bosco natale, una volta sopraggiunta in città: «Sob a brancura silenciosa e compassiva da lua, tive uma saudade infinita dos campos, do cheiro dos fenos, das aves, das relvas, de toda a grande alma vivificadora de Deus, que se move entre a ramagem» (*Ivi*, pag. 195). La situazione qui esposta verrà ripresa quasi alla lettera nel romanzo brandoniano del 1906, nei passaggi in cui il vecchio «banco» dalle tavole consunte, accarezzato dai raggi del chiar di luna, è colto dal ricordo struggente della vita silvestre e si domanda: «E se o luar se pusesse a correr sobre mim, aquecendo-me como outrora, quando em mim subia não sei quê de misterioso e forte?» (Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, pag. 191.).

⁶⁸ Cfr. Fialho de ALMEIDA, Fialho de ALMEIDA, *O País das Uvas*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s./d., pag. 16.

⁶⁹ António Duarte Gomes LEAL, *Claridades do Sul*, Lisboa, Braz Pinheiro Editor, 1875, p. 17.

evolutivo e progressista di Hugo «segundo o qual a vida obscura contida num átomo se complica e se organiza até chegar à consciência de si mesmo no Homem».⁷⁰ L'idea secondo cui l'universo culminerebbe nell'uomo e la natura, incosciente, diventerebbe in lui cosciente è un elemento comune, a ben vedere, all'ideale evoluzionista di tutti i grandi maestri spirituali della generazione di Eça (oltre a Hugo, Michelet, Proudhon o Hegel), influenzati più o meno direttamente dalla posizione romantica secondo cui l'eterno flusso della vita mirerebbe a una costante crescita e a un fine ultimo, quello del ritorno all'unità perduta di tutte le cose. La concezione che vede nell'uomo il fine e il coronamento di tutto il processo evolutivo cosmico era già stata, d'altra parte, nitidamente formulata da Schelling, e sarà anche quella che, passando attraverso la mediazione degli illustri pensatori sopra citati, verrà ripresa in ambito portoghese da Antero de Quental (1842-1891), per poi estendere ancora la propria influenza sulle speculazioni saudosiste di Teixeira de Pascoas e compagni.

Un simile finalismo immanentista affiora anche in alcuni dei passi in cui la visione pampsichista del romanziere di *Os Pobres* si rivela più vividamente, divergendo in ciò, quindi, dalle indicazioni fornite dal modello queirosiano. A riecheggiare, in questo caso, parrebbe essere piuttosto la teoria secondo cui «a história da Natureza e a história do Homem documentam o desenvolvimento e o progresso de uma força imanente – aquela aspiração à liberdade que, segundo Antero, já existe obscuramente na pedra e que no Homem se torna consciente».⁷¹ L'uomo, coscienza dell'universo, sarebbe allora chiamato, per lo scrittore di Foz do Douro, a non dimenticare gli stati precedenti attraverso cui si è snodato l'interminabile percorso che ha portato alla sua apparizione.⁷² Per inquadrare da un punto di vista storico-letterario una simile concezione si rende dunque necessario accostare il riferimento alla produzione giovanile di Eça de Queirós all'elaborazione di un'affine dottrina pampsichista in alcune opere dell'amico Antero de Quental. Infatti, in un componimento come «Panteísmo», tratto dalle *Ode Modernas*, il maggiore poeta e il più influente *maître à penser* della propria generazione si mantiene più fedele dell'autore di *Os Maias* al finalismo ottimistico di Hugo, ed evocando «O universal espírito» che «palpita/Subindo na espiral das criações»⁷³ anticipa, quasi alla lettera, una tra le più suggestive immagini disseminate da Raul Brandão nell'ordito di *Húmus*, laddove il misterioso fluido in cui Gabiru intende condensare la sofferenza cosmica viene equiparato a «uma nuvem que envolve tudo, que vem do turbilhão da Via Láctea, arrasta tudo consigo, e ascende em espiral até Deus»(p.71).

3.1.5. Le immagini dell'inconscio

A questo punto, sorprenderà, forse, l'affermazione che l'immaginario collegato alle manifestazioni dell'inconscio gode, in *Húmus*, di un'importanza analoga a quella concessa alle scoperte inerenti le forze elettro-magnetiche o alle speculazioni spiritiste e pampsichiste. Va tuttavia ricordato, come fa Jean Pierrot, che fin dall'epoca finesecolare il concetto d'inconscio poteva vantare un'ampia diffusione nel dibattito culturale europeo, ancor prima che Freud, già alla soglia del nuovo secolo,

⁷⁰ *Apud* Isabel Pires de LIMA, «Prosas Bárbaras e Vítor Hugo – Transtextualidade e mito» in A. Campos MATOS, *Op. cit.*, pp. 760-763 (cit. pag. 761).

⁷¹ *Ibidem*. L'espressione esemplare di questa convinzione la si può trovare, ad esempio, nei sonetti *Redenção I* e *Redenção II*, rispettivamente del luglio e dell'ottobre 1882. Vedi: Antero de QUENTAL, *Sonetti (Introduzione, traduzione e note di Brunello De Cusatis)*, Palermo, Edizioni Novecento, 1991, pp. 196-199.

⁷² «Eis-me: eu fui e continuarei a ser neste oceano trágico, o que o acaso determinar, conforme as minhas moléculas, amanhã desagregadas, se unirem a outras mais tarde... Tenho vivido até aqui –continuarei assim pela eternidade. Quando pois me chegar a vez de ser homem, hei-de viver: quero viver da minha própria vida; quero que fale dentro em mim o universo que eu já fui – a pedra que eu já fui – a árvore que eu já fui – o bicho humilde que eu já fui...»; Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, pag. 81.

⁷³ *Apud* Álvaro Manuel MACHADO, *Les Romantismes au Portugal*, pag. 327. È lo stesso Antero a rivelare, nel proprio contributo su *A dignidade das letras e as literaturas oficiais*, la propria predilezione per l'Hugo panteista delle *Contemplations* e di parte della *Légende des siècles*: «Vítor Hugo só nos dá a verdadeira medida do seu génio quando nos faz como que sentir debaixo das mãos palpar, do coração da terra, a vida universal, a seiva e a alma do grande Todo»; *Ivi*, pag. 325.

ne desse l'espressione paradigmatica a partire dall'*Interpretazione dei sogni* (1900).⁷⁴ L'affermazione dello studioso francese trova, d'altra parte, una valida conferma nell'esauriente lavoro che l'americano Lancelot Law Whyte ha dedicato proprio all'*Inconscio prima di Freud*, fornendo prezioso materiale a chi sia interessato a verificare l'influenza che l'idea di un'attività mentale inconscia esercitò sui più diversi campi del sapere e della cultura, a partire, quanto meno, dall'epoca romantica.⁷⁵

Anche in questo caso il punto di partenza è dunque costituito dalla pleiade di pensatori e poeti che, tra fine Settecento e inizio Ottocento, animò nelle sue multiformi e rivoluzionarie manifestazioni il romanticismo tedesco. Risale già al 1804, ad esempio, il brano dell'*Avviamento all'estetica* (*Vorschule der Ästhetik*) in cui, il romanziere Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter; 1763-1825) paragona l'inconscio a un'Africa interiore, oscura e misteriosa sede delle passioni e delle risorse creative, servendosi di un'immagine che verrà ripresa dal poeta decadente Jules Laforgue, che torna a parlare de «l'Afrique intérieure de notre inconscient domaine».⁷⁶ Per i letterati e i filosofi, in massima parte tedeschi, decisi a distaccarsi dall'illimitata fiducia posta dal Secolo dei Lumi nel potere del pensiero conscio e razionale, l'obiettivo era dunque ristabilire l'armonia tra le varie componenti dell'individuo e l'universo circostante, senza escludere i territori meno conosciuti e rassicuranti della psiche umana. Come ricorda A. Béguin, infatti, «al centro della loro ricerca si poneva il problema del valore che bisogna accordare alla vita inconscia, alle libere produzioni della fantasia e a tutti gli istanti in cui una certezza irrazionale ci persuade che evadiamo dai limiti della nostra esistenza isolata per dischiuderci alla presenza dell'altra realtà a cui apparteniamo».⁷⁷ I sentimenti intensi, le credenze ataviche, il misticismo, gli impulsi irrazionali, tutto ciò che il pensiero illuminista aveva guardato con sospetto e con disprezzo incomincia a essere circondato da un interesse sempre maggiore e in tale contesto l'attività inconscia della mente e le manifestazioni oniriche a essa indissolubilmente legate, attirano l'attenzione di un numero sempre maggiore di artisti e pensatori.⁷⁸

In tale ambito, il primo tentativo di un'elaborazione filosofica onnicomprensiva lo si deve probabilmente a Carl Gustav Carus (1789-1869), la cui opera fondamentale, *Psyche* (1846), è aperta da una significativa dichiarazione d'intenti: «La chiave per conoscere l'essenza della vita psicologica cosciente sta nella regione dell'incosciente. Psicologia è quindi lo sviluppo della storia dell'anima partendo dall'incosciente e andando verso il cosciente». Nell'interpretazione proposta da Carus l'inconscio è caratterizzato da alcune proprietà intrinseche: la continua dinamicità, l'inesauribilità delle sue risorse, l'essere regolato da leggi proprie, distinte, seppure non del tutto divergenti da quelle dell'attività cosciente. Per Carus l'inconscio è, inoltre, il sottosuolo in cui gettano le radici tutte le manifestazioni della vita, non circoscrivibile a una mera realtà individuale, limitata alla psiche umana; esso viene anzi a coincidere con la natura stessa, la sede in cui gli organismi isolati sono legati da un indissolubile rapporto che li rende organi di un tutto superiore. Nella sua visione, la vita individuale può così essere compresa solo in funzione di quella cosmica.

A ben vedere, la definizione d'inconscio proposta in *Psyche* presenta numerose corrispondenze con il concetto di Volontà di vivere (*Wille*) così come era stato formulato da Arthur Schopenhauer nella

⁷⁴ Cfr. Jean PIERROT, *Op. cit.*, pag. 151.

⁷⁵ Vedi: Lancelot Law WHYTE, *L'inconscio prima di Freud*, Roma, Astrolabio, 1970.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, pag. 108 e Jean PIERROT, *Op. cit.*, pag. 154.

⁷⁷ Albert BÉGUIN, *Op. cit.*, pag. 446.

⁷⁸ A testimoniare l'interesse verso l'inconscio dimostrato, ad esempio, dai pensatori più o meno direttamente ascrivibili alla *Naturalphilosophie* si può allora ricordare il caso di Johann Georg Hamann (1730-1788), che aveva indagato appassionatamente i misteri dell'immaginazione e della creazione artistica, giungendo alla conclusione che la poesia è la lingua materna della razza umana e che il primo atteggiamento dell'uomo di fronte al cosmo è stato quello della contemplazione estetica. Si può parimenti citare il più noto Johann Gottfried Herder (1744-1803), che per primo «vide nella mente inconscia la fonte di tutte le forze dell'uomo: la sorgente sia del bene che del male, nello stesso tempo nobile e terrificante». (Lancelot Law WHYTE, *Op. cit.*, pag. 97). Al centro delle preoccupazioni dell'elvetico Ignaz Paul Vitalis Troxler (1780-1866) fu, invece, il problema del rapporto analogico tra uomo e natura, su cui l'immersione nei meandri del subcosciente pareva aprire più di un varco: «La natura delle cose e la loro unità originaria si può cogliere solo nell'estremo sottosuolo dell'anima umana» (*Apud* Albert BÉGUIN, *Op. cit.*, pag. 139).

sua opera del 1819. Che la si chiami Volontà di vivere o Inconscio, infatti, si ha che fare, in entrambi i casi, con una forza universale, la cui presenza si riscontra indiscriminatamente in tutti gli esseri viventi. Non sorprende, allora, ritrovare le teorie dei due sopraccitati pensatori frammiste e rielaborate nella dottrina propugnata da un discepolo dell'ultimo, Karl Robert Eduard von Hartmann (1842-1906), autore della *Filosofia dell'inconscio* (*Philosophie des Unbewussten*; 1868), un'opera che, tradotta in francese nel 1877, sarà di fondamentale importanza per la circolazione finesecolare del concetto di «inconscio». Anche nell'ambito lusitano, in effetti, sarà proprio all'influenza combinata delle teorie di Schopenhauer e di Hartmann che si dovrà la diffusione di riflessioni sulla componente inconscia della personalità nell'ultimo quarto del XIX secolo e oltre, fino ad arrivare, complice il nuovo impulso fornito dalla lettura dei romanzieri russi, a opere primo-novecentesche come il capolavoro di Brandão.

La teoria esposta nell'opera di Hartmann, in particolare, trovò un terreno fertile all'interno dell'elaborazione dottrinarica che un poeta e pensatore profondo come Antero de Quental era venuto autonomamente sviluppando nella decade dei '60, a partire da una riflessione capace di abbracciare la metafisica di Hegel, come la filosofia della storia di Michelet, il panteismo di Hugo come la propaganda socialista di Proudhon.⁷⁹ All'interno dell'opera del poeta azzoriano, in effetti, il riferimento all' «Inconsciente» appare già, con tanto di maiuscola, nel primo dei sei sonetti che compongono l' *Elogio da Morte* composto nel 1873, ovvero tre anni prima della lettera a Oliveira Martins in cui egli dichiara con una certa enfasi di aver trovato una profonda corrispondenza tra il proprio pensiero e quello del filosofo tedesco («Vou percebendo que o *pessimismo* de Hartmann se parece singularmente com o meu *optimismo* [...]. Talvez que eu tenha inventado a “Filosofia do Inconsciente” sem o saber!»).⁸⁰ A partire dal successivo sonetto *O Incosciente*, la cui composizione dovrebbe risalire al 1875, è già possibile riscontrare, in ogni caso, la conoscenza via via più approfondita e dettagliata dell'opera di Hartmann, che diverrà un punto di riferimento fondamentale per l'ultima fase della vita e dell'opera di Antero.

Di particolare interesse è allora, in questa sede, accostare alcune delle immagini che con maggiore frequenza accompagnano nella sua produzione poetica l'emergere del tema dell'inconscio e quelle, affini, che vengono poi impiegate da Brandão con una simile finalità. Nel sonetto *Elogio da Morte I*, incentrato sull'esperienza di un angoscioso risveglio notturno provocato dall'improvviso manifestarsi dell'idea della morte, l'espressione della tematica dell'inconscio trova ad esempio il proprio naturale corredo in un immaginario notturno e abissale, in cui l'io profondo è raffrontato al «fundo dum poço, húmido e morno», delimitato da mura di silenzio e tenebra, in cui riecheggiano i *passi sepolcrali* di una Morte allegorica e personificata. Il baratro cavo e sinistro, l'oscurità, il calpestio di passi minacciosi nella notte muta: tutti motivi familiari a ogni lettore di *Húmus*, assuefatto a un idioletto in cui il «poço sem fundo» (p. 88), il sotterraneo inaccessibile e il gorgo vorticoso sono l'espressione consueta delle ascese profondità dell'anima, di tutta una vita occulta in cui a predominare sono l'istinto irrefrenabile e il cieco impulso.

In *Oceano Nox*, del novembre 1882, è l'immensa estensione di un fosco mare in burrasca a fornire l'allegoria di un'Inconsciente inteso questa volta più esplicitamente come l'infinito anelito di una potenza cosmica che spinge all'insensato protrarsi e propagarsi della vita, secondo quanto espresso nella filosofia di Hartmann. Concezione che, a distanza di oltre tre decenni, si estrinseca nelle pagine di Brandão facendo ancora una volta ricorso all'apparato metaforico consacrato dalla lirica anteriore: «Estamos à superfície desse oceano embravecido, e o impulso vem das camadas mais profundas, das camadas informes» (p. 218). Un analogo discorso potrebbe, infine, essere fatto per il già citato sonetto intitolato *O Incosciente*, in cui a trovare molteplici corrispondenze nell'ordito del testo brandoniano è tanto l'identificazione operata tra la forza cieca dell'*Unbewussten* e il Dio della tradizione cristiana, quanto la presenza di un gergo spiritico e fantasmagorico che fa della psiche inconscia un «espectro familiar».⁸¹

⁷⁹ Vedi: Álvaro Manuel MACHADO, *Les Romantismes au Portugal*, pp. 342-351.

⁸⁰ *Ivi*, pag. 343.

⁸¹ Antero de QUENTAL, *Op. cit.*, pag. 180, pag. 206 e pag. 160.

Antero non è, per altro, l'unico scrittore portoghese che, prima di Brandão, abbia riflesso, nella propria opera, l'attiva influenza della dottrina di Hartmann, sebbene il suo rimanga un caso eccezionale di profonda compenetrazione tra assorbimento di un modello culturale d'importazione e autonoma creazione poetica e speculazione teorica. Il poliedrico poeta Gomes Leal dedica ad esempio il suo poemetto *O Anti-Cristo* (1884): «Ao sublime autor da Filosofia do Inconsciente», mentre, su un piano più strettamente speculativo, si può registrare l'interesse critico dimostrato da Sampaio Bruno verso numerosi punti della filosofia di Hartmann, ripresi, commentati o contestati nelle pagine di *A Ideia de Deus* (1902). In quest'opera è degno di nota anche l'interessante richiamo al pensiero di Pedro de Amorim Viana (1822-1901), filosofo portoghese che curiosamente si era già autonomamente avvicinato alla nozione di inconscio presupposta dalla teoria leibniziana delle «piccole percezioni», sebbene con il ristretto fine di ribadire che, nella costruzione di un sistema di idee logico e razionale: «Não nos devem embarçar esses delíquios da consciência que dão nas faltas de memória, nas perturbações da inteligência, nos desmaios, no letargo e no sono».⁸²

Più complesso e intrigante è il caso dell'influenza esercitata da Hartmann su di un magistrale testo di rievocazione storica quale *Os filhos de D.João I* di Oliveira Martins, in cui, a proposito di Enrico il Navigatore si afferma ad esempio che: «A honra, isto é, o entusiasmo não se obtem por decisão do pensamento: é mister que a alma inteira esteja arrebatada pelo Inconsciente».⁸³ In effetti, nel tratteggiare la figura dell'Infante di Sagres secondo lo stereotipo decadentista dell'eroe mosso da forze oscure e insondabili, il grande storico portoghese si direbbe sovrapporre il lessico della *Philosophie des Unbewussten*, alla concezione, già presente in Schopenhauer, del potere dispotico esercitato sull'individuo dall'operare occulto di un'Idea soggiogante, che altro non è se non l'espressione oggettivata dell'impulso irrazionale che spinge a vivere e agire (*Wille*).

Questo tipo di visione, che si direbbe intimamente connaturata alla sensibilità del proprio tempo, fa di Oliveira Martins (1845-1894) l'interprete-tipo dello specifico discorso culturale e ideologico studiato da Ida Merello nel contesto della Francia *fin de siècle* e in cui: «l'*Idée* di matrice schopenhaueriana annulla la volontà dell'individuo, si impadronisce di lui e lo spinge a realizzare il proprio intento, comportandosi come una presenza ontologica, un demone assai prossimo alla concezione socratica, ma non più emanazione del divino, bensì sorta di ipostasi di un istinto, di una pulsione primaria».⁸⁴ Particolarmente interessante ai fini della nostra trattazione, tra le proteiformi epifanie dell'Idea schopenhaueriana riportate nello studio della proba francesista, è il contributo di tenore saggistico pubblicato da Théodore Randal sul *Mercure de France* del maggio 1892, in cui l'azione tirannica di un pensiero dominante è paragonata al prosperare di un parassita vegetale, che invade l'individuo e lo piega al proprio volere. Infatti, a conferma della compartecipazione di *Os filhos de D.João I* ai parametri di un immaginario comune alla cultura europea di fine secolo, possiamo rilevare che già nella propria opera storica, apparsa con un anno di anticipo sull'articolo di Randal, l'autore portoghese impiegava un'affine metafora vegetale al fine di esprimere la visione di un'esistenza sovra-determinata dall'azione di impulsi inconsci: «Viver é ignorar, é esquecer, é deixar seguir os dias e os anos, assistindo ao decair deste ser que somos, como assistimos ao medrar e ao morrer de uma planta».⁸⁵

Nell'ottica di Martins lo sviluppo fortuito e inconsapevole della pianta, che per Brandão servirà da termine di paragone a quello della propria stessa opera letteraria, ben esprime l'idea del divenire caotico e illogico non solo dell'esistenza individuale, ma anche della storia umana e universale, manifestazioni di una forza cieca e senza scopo in cui si può riconoscere l'*Unbewussten* di Hartmann. Sul piano dell'interiorità, l'immagine affine impiegata dall'articolista del *Mercure de France*, esprime, parallelamente, il germogliare spontaneo e incontrollato delle idee e convinzioni che

⁸² José Pereira de SAMPAIO BRUNO, *A Ideia de Deus*, Porto, Lello Editores, 1998, pag. 97.

⁸³ *Apud*. Álvaro Manuel MACHADO, *Les Romantismes au Portugal*, pag. 489..

⁸⁴ Ida MERELLO, «Il demone dell'Idea – Variazioni sul tema di Schopenhauer nella letteratura "fin de siècle"» in in Sergio CIGADA e Marisa VERNA (a cura di), *Op. cit.*, pp. 249-261.

⁸⁵ *Apud* Álvaro Manuel MACHADO, *Les Romantismes au Portugal*, pag. 489.

contribuiscono ad alimentare l'illusione della nostra stessa individualità, un'azione paragonata a quella del propagarsi di rampicanti che rapidamente infestano tutto lo spazio a loro disposizione.⁸⁶ *Húmus*, testo in cui l'immaginario dell'inconscio sedimentato attraverso tutto l'ultimo quarto del secolo XIX riprende vigore e assurge a nuova vita, non trascurerà questa interessante *variazione sul tema* dell'Idea schopenhaueriana e dell'Inconsciente hartmanniano, trasmettendo l'inquietante visione di una psiche invasa dalla ramificazione tentacolare di una oscena e repellente *vegetazione crittogamica*.⁸⁷ Le immagini dell'attività psichica inconscia vanno così a costituire, insieme a quelle elettromagnetiche, spiritiche e pampsichiste, un importante modello per la caratterizzazione di quella che nell'opera si caratterizza come la componente dinamica dell'universo, in cui a prevalere sono i motivi del sogno e della vita cosmica, motivi a cui è arrivato ora il momento di accostarsi più da vicino.

⁸⁶ «On a décrit dans le plus menu détail ce curieux phénomène de greffe psychologique, en vertu duquel une image transplantée dans un cervau y prend racine, y pullule, se répand comme une plante grimpante le long de toutes les fibres nerveuses, les paralyse ou les actionne à son profit, et envahit tout l'organisme de sa végétation parasite. En sort qu'un homme sous le coup d'une suggestion n'est plus un homme, mais un automate au service de l'idée suggérée, et en marche irrésistiblement vers le but que le tyran intérieur lui prescrit»; *Apud* Sergio CIGADA e Marisa VERNA (a cura di), *Op. cit.*, pag. 253.

⁸⁷ «Seres e coisas criam o mesmo bolor, como uma vegetação criptogâmica, nascida ao acaso num sítio húmido. Têm o seu rei, as suas paixões e um cheirinho suspeito. Desaparecem, ressurgem sem razão aparente dum dia para o outro num palmo do universo que se lhes afigura o mundo todo. Absorvem os mesmos aís, exalam os mesmos gases, e supuram uma escuridão fosforescente, que corresponde talvez a sentimentos, a vícios ou a discussões sobre a imortalidade da alma»; Raul BRANDÃO, *Húmus*, p. 63.

3.2. I motivi del sogno e della vita cosmica

3.2.1. Gabiru, il sognatore

Indubbiamente il sogno, in quanto lemma, motivo e tema ricorrente, è una presenza capillare e proteiforme nei testi narrativi di Raul Brandão. Esso s'impone innanzitutto come un modello di percezione amplificata, distorta o soggettiva della realtà, orientando i principali vettori estetici e stilistici su cui si plasma nel complesso la sua prosa. A livello dell'esperienza individuale testimoniata dai personaggi, o dal narratore stesso, la dimensione onirica oscilla, invece, tra una fallimentare "volontà di potenza" e un'altrettanto inconcludente e solipsistica *rêverie*, interpretata come una fuga di fronte all'insensatezza dell'esistenza. I personaggi emblematici di questa biforcazione semantica sono l'astiosa e vendicativa Candidinha di *A Farsa* e il trasognato filosofo Gabiru che dalle pagine di *Os Pobres* passa poi a quelle di *Húmus*. A tale personaggio, in particolar modo nella seconda opera, si direbbe concessa, infatti, una relazione privilegiata tanto con l'essenza invisibile e impalpabile che anima misteriosamente la materia, quanto con gli antri più segreti della psiche umana. Eppure per il «singular filósofo» il possesso di tale prerogativa è anche l'implicita causa della marginalità e dell'isolamento rispetto agli altri abitanti della *vila*, che, assorbiti dalle loro meschine preoccupazioni, lo disprezzano in pubblico, per poi, tuttavia, invidiarlo segretamente: «O que elas odeiam no Gabiru é a sua imensa capacidade de sonho; o que a vila escarnece é o que a vila inveja»(p.94).

In questa atmosfera che oscilla tra l'ostilità e l'indifferenza, relegato in una casupola addossata alle mura di cinta del borgo, lo strambo personaggio conduce i propri solitari esperimenti, in cui dimostra l'entusiasmo delirante di un anacronistico alchimista, pronto a impiegare le scoperte della scienza moderna secondo i principi della «magia simpatica». Ne risulta così una figura che combina le caratteristiche dello stregone e dello scienziato pazzo. Gabiru, infatti, mescola elementi chimici al fine di creare un elisir di eterna giovinezza, oppure applica l'elettricità alle piante del proprio orto, provocandone anzitempo la fioritura. Al fascino che su di lui esercitano la manipolazione dei fenomeni chimici o elettromagnetici, fa eco l'interesse riservato, nell'ordito dell'intera opera, all'azione che arcane correnti energetiche eserciterebbero sulla vita dell'uomo e della natura. Da questa curiosa attenzione verso gli enigmi di una realtà mal conosciuta sgorgano copiose, come si è visto, le immagini di auree e flussi immateriali, evocate con l'oscillazione tra misticismo e rigore pseudo-scientifico che caratterizza i movimenti esoterici e occultisti di fine secolo.

L'immaginario collegato al sogno si colora così di una connotazione ambivalente. Certo, in consonanza con l'estetica decadentista e simbolista, il sogno e l'immaginazione rappresentano qui una realtà parallela in cui l'individuo, di solito un artista in fuga di fronte alla banalità del materialismo borghese, trova il proprio rifugio dalle delusioni della vita pratica. Non è meno vero, tuttavia, che nel romanzo di Brandão il sogno si presenta anche come fluido energetico disperso nel cosmo o come ribollente energia tellurica sempre pronta a condensarsi e prorompere nell'ambito della più piatta quotidianità, provocandone il repentino sconvolgimento. La stessa ambiguità si riflette anche nella caratterizzazione di Gabiru. Isolato e reietto, il bizzarro filosofo, il cui prototipo già appariva nel romanzo *Os Pobres* come abitante della soffitta di un miserabile «Prédio», torna infatti a fare la propria comparsa sotto lo stigma della marginalità, condizione che sembra favorirne la predisposizione alla *rêverie* (grazie a cui: «Ao lado da vida constrói outra vida»; p.69). D'altra parte egli sembra anche intrattenere una relazione privilegiata con i flussi dinamici di una realtà invisibile e occulta, quella del divenire cosmico e della psiche inconscia, che i suoi curiosi esperimenti sembrano volti a proiettare nel mondo fisico, dando sostanza concreta e tangibile all'impalpabile materia onirica.⁸⁸

⁸⁸ Per quanto riguarda l'ossessione dell'ignoto e del misterioso, così come per la capacità di agire in modo impalpabile sull'anima dei propri simili, Gabiru ha molti tratti in comune con la figura dell'«Agitador de Sonhos» che compare

Il motivo dell'isolamento fisico e spirituale di Gabiru nel suo «velho»(p.70) e «sórdido pardieiro»(p.71) rimanda così all'accostamento tra clausura e immaginazione che dalla tradizione romantica si trasmette al simbolismo finesecolare, facendo della «clôture», come indica V.Brombert, l'«espace du rêve et de la poésie». ⁸⁹ E anche se nel caso del personaggio di Brandão la paradigmatica torre d'avorio è sostituita da una fatiscante catapecchia (oppure, in *Os Pobres*, dalla soffitta di un misero caseggiato), rimane inalterata la connotazione della separazione e dell'emarginazione come condizioni indispensabili all'espressione della propria interiorità. Il mondo parallelo del sogno, tanto che si manifesti come creazione individuale quanto che si riveli come radice profonda di tutta la realtà, diventa attingibile solo allo strambo pensatore proprio in virtù del proprio volontario internamento in un incessante dibattito intimo: «Meses inteiros ninguém lhe arranca palavra, dias inteiros ouço-o monologar no fundo de mim próprio»(p.69). Lo stesso narratore, che vede nel personaggio la proiezione delle sue aspirazioni più segrete e più radicate, si dimostra in molte occasioni attratto dalla possibilità di imitarlo e rifugiarsi con lui nel bozzolo delle proprie fantasticherie, dimenticando per qualche istante la realtà tediosa che lo circonda: «Há noites em que não resisto: fecho-me com ele a sete chaves para o ouvir»(p.70); «isola-me num vale apertado e cismático, longe de toda a terra»(*Ibidem*).

La claustrazione, come nota Pier Luigi Pinelli, mettendo in luce, a proposito della produzione giovanile di Gide, un *poncif* che si riscontra anche in molti altri testi finesecolari, non è solo «fonte di sofferenza e segregazione», ma anche «simbolo di protezione e di sicurezza, di libertà spirituale e di trascendenza» che «favorisce il rifugio nell'immaginario». ⁹⁰ Per figure come Gabiru il loculo del detenuto o la bicocca del miserabile si possono così trasformare nella cella del monaco volto al proprio perfezionamento spirituale o nel segreto laboratorio dell'alchimista che applica la propria volontà di trasmutazione interiore alla fusione e alla lavorazione dei metalli. Non sarà un caso, infatti, se la prima delle sconclusionate esperienze di laboratorio a cui egli si dedica ha come fine dichiarato la ricerca della pietra filosofale (p.71).

D'altra parte a Gabiru è pure demandato il compito di annunciare il rovesciamento dei paradigmi logici che hanno fin a quel momento regolato i giorni grigi e spenti della città, facendosi portavoce dell'irrompere della vita occulta già presagita dal narratore e che nelle sue parole si manifesta in primo luogo come delirante appello al risveglio dei defunti. È questa la peculiare atmosfera psicologica in cui il lettore viene immerso a partire dalla giornata del 6 dicembre, da cui prendono avvio alcuni di quelli che M.I. Resina Rodrigues considera i principali assi narrativi dell'opera. ⁹¹ Secondo la studiosa portoghese, infatti, alla sottotrama incentrata sulla città, che dal primo capitolo si dipanerebbe poi successivamente attraverso i capitoli III («A vila e o sonho»), VI («O sonho em marcha»), X («Outra vila») e XVII («Céu e Inferno»), si potrebbero accostare altri sviluppi diegetici, che, eccezion fatta per quello incentrato sulla figura di Joana, ⁹² hanno come punto di partenza proprio la sezione dedicata a «O sonho». Si tratterebbe, riassumendo schematicamente, dei seguenti filoni:

- Una sottotrama che focalizza l'irrompere della primavera come evento che catalizza il manifestarsi della realtà occulta e l'abbattimento delle frontiere tra vita e morte (Sequenza: Cap. II – «O sonho», Cap. VII – «Fevereiro», Cap. XV – «Primavera eterna», Cap. XX – «Terceira noite de luar»);

nella raccolta lirica postuma *Espalhando Fantasmas* (1921) dell'ormai dimenticato poeta João Lúcio (1880-1918); a questo proposito vedi: Óscar LOPES, *Entre Fialho e Nemésio*, pp. 115-116.

⁸⁹ Victor BROMBERT, *La Prison Romantique*, Paris, José Corti, 1975, p. 11.

⁹⁰ Pier Luigi PINELLI, «La claustrazione nell'immaginario ed i suoi simboli nel primo Gide: da *Les Cahiers d'André Walter* a *La Tentative amoureuse*» in *Alla ricerca dell'immaginario fin de siècle* (Gide – Gourmont – Schwob), Genova, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1989, pag. 10.

⁹¹ Maria Idalina Resina RODRIGUES, «O «Húmus», texto de encontro e indecisão» in *Revista Colóquio/Letras*, n. 45, Set. 1978, pp. 21-27.

⁹² Comprendente, per la Rodrigues, i capitoli VIII – «A mulher da esfrega», XIII – «A velha e os ladrões», XVIII – «A Árvore», a cui ci sembra vada aggiunto il Cap. I, in cui il personaggio fa la propria prima apparizione; *Cfr. Ivi*, pag. 27.

- Una serie di frammenti in cui sono riprodotte le riflessioni discontinue di Gabiru, comprendente, oltre ad alcune brevi anticipazioni nel capitolo II, i quattro che hanno per l'appunto il titolo «Papéis do Gabiru» (IV, IX, XIV, XIX) e che seguono nella disposizione uno schema regolare, occupando sempre la penultima unità di ogni gruppo di cinque capitoli;
- Infine, la sequenza che da «O sonho» si sviluppa attraverso i capitoli V («Atrás do muro»), XI e XVI (entrambi intitolati «Deus»), in cui si approfondisce la riflessione metafisica e si drammatizza il dubbio ontologico circa l'esistenza di Dio.

La suddivisione proposta dalla studiosa sembra fondamentalmente giustificata e condivisibile: essa permette, ad esempio, di notare in modo piuttosto lampante come la vicenda che ruota attorno a Gabiru, dopo un esordio narrativo nelle giornate che stiamo esaminando (6-7-10 dicembre) sia affidata nel suo successivo svolgimento alla voce narrante dello stesso personaggio, attraverso l'espedito meta-narrativo di intervallare alla narrazione alcuni dei suoi «Papéis». Il capitolo II si rivela così anche l'unico in cui Gabiru si caratterizza nettamente come personaggio che interviene all'interno della diegesi, essendo il suo ruolo altrimenti limitato a quello di un doppio, spesso indistinguibile, della voce narrante autoriale, in un gioco di specchi la cui ambiguità è rafforzata dal fatto che i capitoli composti dalle sue libere riflessioni s'incastonano perfettamente nella sequenza cronologica dell'immaginario diario, allineandosi nella scansione di date che organizza il susseguirsi dei vari frammenti prosastici.

L'analisi del capitolo «O sonho» è dunque particolarmente preziosa per definire i tratti che contraddistinguono il singolare personaggio. Vengono qui, ad esempio, abbozzate alcune sue caratteristiche esteriori, quali la trascuratezza e l'aria intimidita («encolhido e transido», p.69 e p. 71; «esfarrapado», p. 71; «esgrouviado», p.77), la goffaggine e la frenesia dei suoi gesti («gesticula dentro do casaco arrepiado»; p.69), e, a far da contrasto, la voce e lo sguardo significativamente definiti *magnetici* (p. 69 e p. 71). L'eccentrico figura ha per di più, s'è visto, la propria dimora in una casupola diroccata, addossata alla rovinosa cinta muraria della città: un antro inospitale e misterioso, costruito di granito gelido e annerito dal tempo. Qui dentro ribolle, tuttavia, il suo sogno immenso, al punto che le stesse mura di pietra sembrano trasudare sogno (p.71), mentre, dietro casa, il fazzoletto di terra adibito a orto diventa teatro dei suoi esperimenti parascientifici.

La misera abitazione, simile alla grotta di un asceta, non si limita così a riflettere l'incomunicabilità e lo spaesamento di un personaggio ripiegato sulle proprie intime ferite («Se o tiram do sonho titubeia e não sabe onde põe os pés. Tem as asas partidas»; *Ibidem*). La clausura, infatti, secondo quanto già osservato da Brombert, racchiude nella propria ambivalenza i germi di un doppio movimento «vers un intérieur (recherche du moi, besoin de connaissance, travail de la mémoire); vers un dehors (joie de l'évasion spirituelle, essor de l'imagination)».⁹³ Così il sordido abituro diviene pure il punto di partenza per le estemporanee (e simboliche) escursioni di cui Gabiru è protagonista: «Desaparece com um cão vadio, e quando volta, com lama de todos os caminhos, folhas de todas as florestas, reflexos de todos os enxurros, vem exausto, mudo e feliz»(p. 70). L'immersione in uno stato di costante allucinazione onirica ha, infatti, per lui, la duplice conseguenza di renderlo sì oggetto di discriminazione, ma anche, dall'altra, di consentirgli una libertà interiore che il buon senso dei propri concittadini (e, a tratti, dello stesso narratore) renderebbe impossibile. La definizione che meglio gli calza non potrà quindi sfuggire a una certa contraddittorietà, descrivendolo «livre, feliz e desprezado»(p. 77), o paragonandolo a una «figura estranha de quem se debate com o sonho e sai da luta esfarrapado e doirado»(p.71).

Lacero e dorato, il sembiante di Gabiru riflette la natura ambigua della stessa onnipotente e onnipresente energia onirica, di quel «sonho grotesco dos humildes»,⁹⁴ come veniva definito in *Os Pobres*, che coniuga, nell'immaginario brandoniano, la maestosità delle ambizioni più sfrenate e la prostrazione di chi le alimenta con maggior fervore, ovvero i poveri, i miserabili, gli umiliati e offesi, abbacinati qui, come già in Hugo e Dostoevskij, da un miraggio tanto più splendente quanto più irraggiungibile: «desgrenhado e imenso, doirado e imenso, amargo e imenso» (p.171), allo stesso

⁹³ Victor BROMBERT, *Op. cit.*, pag. 16.

⁹⁴ Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, p.56.

tempo sfavillante, imponente e marcato dalle stigmate dell'abiezione e dell'indigenza («desgrenhado», «coçado», «fétido» e «lastimoso»; p. 171, 173, 174 e 178).

In tale ambito, le vicende narrative di cui Gabiru è protagonista sono strutturate su due piani paralleli, che tuttavia si intersecano in più punti. Il primo è quello incentrato sugli esperimenti che egli conduce nella propria ostinata solitudine, il secondo ha invece come asse centrale il ricordo della donna amata e il rimpianto di non averne impedito la morte, favorendola, piuttosto, con la propria indifferenza e negligenza. Le due sottotrame confluiscono poi nella fantasticherie che conquista sempre maggior spazio all'interno delle sue riflessioni e delle sue occupazioni, ovvero quella di strappare per sempre dalla sofferenza se stesso e i propri simili, eliminando alla radice l'unica vera causa di tutti i mali, ovvero la stessa natura mortale dell'uomo, intesa come ultimo limite frapposto alla sua divinizzazione: «Não, o fim lógico da vida não é morrer, é viver sempre, é ascender sempre. Até onde? Até Deus» (p. 80).⁹⁵

3.2.2. Sognarsi immortali

È di indubbio interesse rilevare che l'utopia tendente all'eliminazione della morte viene concepita da Gabiru al di fuori di qualunque provvidenzialismo religioso. Per il suo raggiungimento egli applica infatti, con il fervore e la superficialità del profano, mezzi che vorrebbero essere scientifici, più specificamente chimici. Tuttavia nel sibillino elenco di elementi che costituirebbero la formula della sua pozione di immortalità sono inserite componenti chiaramente incongrue, dimostrando la natura puramente emotiva e delirante della sua ricerca. E in effetti il siero da lui messo a punto, «que acaba de vez com a velhice e arreda a morte para confins ilimitados» (p. 74), ha una composizione quantomeno singolare: «Alguns sais, o sódio, o enxofre, o magnésio, o brómio, o carbono – e sonho. Dezassete elementos, entre quais a prata, o cobre, o ouro, o arsénico – e dor. Matéria, espírito e concentração» (*Ibid.*).

Giocando con i due termini-chiave di tutta la sua riflessione esistenziale, sogno e dolore, qui frammezzati in una lista di sali ed elementi chimici, l'autore dà forse prova di una pungente auto-ironia, volta a svelare la natura paradossale degli esperimenti condotti dal proprio *alter ego*. In ogni caso una simile sagacia delegittima in partenza qualsiasi interpretazione di questo episodio secondo i parametri della tradizionale fantascienza, avvicinando piuttosto *Húmus* all'arguzia post-moderna dispensata da Saramago nel descrivere il fantasioso meccanismo che consente il volo della «passarola» di Padre Bartolomeu de Gusmão. Da Mary Shelley in poi, infatti, la fantascienza propriamente detta assume come proprio punto di partenza lo stato delle conoscenze scientifiche della propria epoca, cercando di preconizzarne in maniera verosimile i possibili sviluppi. Non è questa l'operazione tentata da Brandão, il quale parte piuttosto da un confuso amalgama di credenze vitalistiche (magnetismo animale e vegetale, forza odica, spiritismo), ovvero da quella che due studiosi della letteratura fantascientifica, Scholes e Rabkin, definirebbero «pseudoscienza». A venire assorbita nell'orbita semantico della storia di Gabiru è semmai, pur in forma ironica, la fiducia nella scienza come soluzione ai problemi dell'uomo, che è propria del positivismo ottocentesco.⁹⁶

A testimonianza dell'influenza di un clima intellettuale diffuso a livello europeo è possibile cogliere singolari coincidenze tra l'utopia del personaggio Gabiru e le teorie di un eccentrico e affascinante filosofo russo, scomparso qualche anno prima della pubblicazione di *Húmus*, lasciando una profonda impronta nell'ambiente, soprattutto letterario, del proprio paese: Nikolaj Fedorov (1828-1903). Questo originale pensatore, che marcherà con le proprie teorie l'opera di scrittori come Chebnikov e Majakovskij, aveva infatti teorizzato, nella sua opera *Filosofia della causa comune*, «il dovere di

⁹⁵ C.H. do Carmo Silva registra l'incidenza di un analogo sogno di immortalità nell'opera di altri influenti autori portoghesi, tra cui cita: Antero de Quental, Sampaio Bruno, Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra e Afonso Botelho; Cfr. Carlos Henrique do Carmo SILVA, «O recorte do *sensível* e a categoria do *espanto* na estética de Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão*, pag. 74.

⁹⁶ Cfr. Robert SCHOLES/Eric S.RABKIN, *Fantascienza (Storia-Scienza-Visione)*, Parma, Pratiche Editore, 1979, pp. 228-231.

tutti gli uomini di cercare il modo di sconfiggere la morte».⁹⁷ La sua dottrina, coerente seppure colorita di venature utopistiche, sostiene che l'uomo, tramite l'azione (nel cosmo e sul cosmo) possa giungere a realizzare il suo compito essenziale: il raggiungimento dell'immortalità. Il punto di partenza sarebbe la concordia universale e la collaborazione di tutti gli esseri umani a questo ambizioso progetto, mentre le fasi intermedie preverrebbero il soggiogamento delle forze della natura e la conquista degli spazi siderali, per poi arrivare alla soppressione della morte, la quale implica pure la resurrezione di tutti gli antenati.

Il primo punto di contatto tra le teorie del filosofo russo e quelle del suo immaginario corrispettivo portoghese può essere riscontrato nella fede in un inarrestabile progresso scientifico, al punto che per entrambi «la scienza e la tecnologia sembrano quindi solo strumenti per realizzare sogni d'immortalità e di eternità».⁹⁸ Comune è anche l'idea che non vi siano limiti alla capacità d'intervento dell'uomo sulla natura, al punto da poterne modificare anche le regole apparentemente più inviolabili. Tanto ottimismo non può certo provenire da un'obiettiva valutazione di dati concreti, fondandosi piuttosto, per entrambi, su assiomi più o meno idealistici, come esplicitano bene le paradossali parole dell'io-narrante in *Húmus*: «Se com o nosso esforço colectivo forjamos o mundo, porque deixamos a morte de pé? Criei o universo. Destaquei da massa confusa o tempo – destaquei o sonho. [...] Deus cria-me a mim, eu crio Deus. Uma verdade pode não existir. Com uma mentira posso forjar outro mundo»(p.78).

Infine notiamo come, tanto per Fedorov quanto per Gabiru, l'eliminazione della morte implichi anche la resurrezione di tutti gli antenati. Si tratta, nel primo caso, di una questione di giustizia e amore filiale, mentre nel romanzo il ritorno inquietante dei defunti sembra essere la conseguenza diretta e automatica della definitiva scomparsa della morte, che si caricherebbe di un effetto retroattivo. D'altronde l'apparente incoerenza logica può essere spiegata dal sovvertimento delle tradizionali coordinate spazio-temporali che caratterizza il testo di Brandão, uno sconvolgimento che nel modello cronotopico dell'opera si giustifica con l'irruzione del dinamismo onirico nel tempo ciclico e ripetitivo della simbolica cittadina (Cfr. p. 71), ovvero con lo sconfinamento tellurico del sogno nella sfera inautentica della mascherata sociale. A catalizzare la possibilità di tale scarto fulcrare pare essere soprattutto, si è visto, il personaggio di Gabiru, che manipola gli invisibili fluidi onirici con lo scopo di "condensarli", anelando a proiettare la propria illimitata e utopistica aspirazione alla divinizzazione dell'uomo nella realtà concreta della vita quotidiana, scompaginandone le regole e l'abituale andamento. A distanziare fatalmente il personaggio-filosofo e la sua controparte in carne e ossa non è tanto, allora, l'obiettivo da perseguire, quanto le modalità del suo raggiungimento. Al percorso graduale e progressivo immaginato in *Filosofia della causa comune*, Gabiru contrappone uno stravolgimento totale e istantaneo di tutti i parametri dell'esistenza umana e cosmica, la cui rapidità d'esecuzione ricorda, piuttosto, l'utopico annuncio dell'«uomo ridicolo» al termine del racconto di un noto contemporaneo e connazionale di Fedorov, Dostoevskij.

– Isto é um fluido dor, falta-me condensá-lo. É uma nuvem que envolve tudo, que vem do turbilhão da Via Láctea, arrasta tudo consigo e ascende em espiral até Deus. Não, a sensibilidade não é individual, é universal. Basta ferir a sensibilidade, que vai dos nossos nervos até à Via Láctea, para transformar as noções do tempo, do espaço, da vida e da morte – basta deitar dentro dum tanque uma gota de vermelho para tingir toda a água. Deito-lhe sonho dentro...(p.71)

La possibilità del repentino cambiamento è espressa da Gabiru, come si può vedere, attraverso il miraggio di una repentina trasmutazione, il cui veicolo sarebbe l'immissione del sogno individuale nella *sensibilità universale*, un'azione i cui effetti vengono paragonati a quelli prodotti da una goccia di pigmento che colora l'acqua di un'intera vasca. È facile notare come alla vaga reminiscenza di un

⁹⁷ Facciamo riferimento a: Olga SIMCIC, «Immortalità fra scienza e fantascienza nella letteratura russa» in Francesca MONTESPERELLI (a cura di), *Tra Frankenstein e Prometeo (Miti della scienza nell'immaginario del '900)*, Napoli, Liguori Editore, 2006, pp. 109-122.

⁹⁸ *Ivi*, pag. 109.

procedimento chimico (la preparazione di una soluzione attraverso lo scioglimento di una sostanza solubile in un solvente) si sovrapponga qui una *rêverie* che proietta sugli elementi coinvolti l'influsso magico di una componente contagiosa, in grado di propagarsi e trasmettere istantaneamente all'intero universo la propria qualità salvifica. Si tratta, in effetti, di un tipico esito dell'immaginazione materiale, su cui Bachelard ha già concentrato la propria attenzione nel fondamentale *L'Eau et les Rêves*.⁹⁹ Nell'idea di immettere il proprio sogno nella *sensibilità universale*, così come nell'intento di risvegliare con scariche elettriche i vegetali dal loro torpore invernale, è possibile riconoscere l'intento «di accelerare la storia e di dominare il tempo», che, secondo Gilbert Durand, costituirebbe il fine autentico e supremo dell'alchimia. Accelerando a proprio piacimento i ritmi cosmici, il personaggio brandoniano agisce, infatti, da vero alchimista, e, come già i poeti del Romanticismo, pare ambire al ruolo di *salvatore fraterno della natura*, in grado di aiutare l'universo che lo circonda a estrarre le proprie implicite finalità.¹⁰⁰

3.2.3. L'aura (ovvero: l'anima è esterna)

Il *fluido-dolore* («fluido dor») che Gabiru anela a condensare pare riassumere in sé alcuni dei principali tratti caratterizzanti l'immaginario che nel romanzo brandoniano si collega al tema del sogno. La sua menzione evoca, infatti, un universo invisibile in cui le forze psichiche, morali e immaginative sono assimilate a correnti liquide, rivoli inarrestabili, maree montanti, che si scontrerebbero e si accavallerebbero nell'etere, godendo di una consistenza quasi materiale. Già le notti della cupa cittadina di *Os Pobres* registravano l'apparizione di singolari figure prodotte dalla condensazione dei sogni dispersi nell'etere pervaso di chiaro di luna: un tema che riverbera anche in *Húmus*, testimoniando il perdurare del fascino provato dall'autore per il prodursi di fenomeni misteriosi, al limite tra spirito e materia. All'idea di corpi fantasmagorici prodotti dalla magica concrezione di fluidi spirituali corrisponde in modo speculare, d'altronde, quella di «auree» irraggianti intorno alle figure umane, che appaiono agli occhi di Gabiru come un'emanazione esteriore e visibile della vita intima, fornendogli anche la fantasiosa spiegazione dei moti d'attrazione o repulsa che si generano nei rapporti interpersonali.

A alma, – diz ele – ao contrário do que tu supões, a alma é exterior: envolve e impregna o corpo como um fluido envolve a matéria. Em certos homens a alma chega a ser visível, a atmosfera que os rodeia toma cor. Há seres cuja alma é uma contínua exalação. Há-os cuja alma é duma sensibilidade extrema: sentem em si todo o universo. Daí também simpatias e antipatias súbitas quando duas almas se tocam, mesmo antes de a matéria comunicar. O amor não é senão a impregnação destes fluidos, formando uma só alma, como o ódio é a repulsão dessa névoa sensível. É assim que o homem faz parte da estrela e a estrela de Deus. Nos vegetais, nas árvores, a alma é interior, pequenina emoção, pequenina alma ingénua e humilde, que se exterioriza em ternura a cada primavera: tocada pelos grande fluido esparso, vem à tona em oiro e verde, em deslumbramento. Nos minerais, na pedra concentrada e recalcada, que dor inconsciente, que esforço cego e mudo por não poder abalar as paredes e comunicar com a alma do universo! A pedra espera ainda dar flor.(p.70)

In questo passaggio, che rende al discorso diretto le parole dello stesso Gabiru, si trova concentrata tutta una serie di idee fondamentali per chiarire la concezione dell'universo e della vita individuale che l'autore attribuisce al proprio personaggio e che influenza in modo determinante tutto l'immaginario dinamico dell'opera. Risalta, innanzitutto, il rapporto privilegiato che Gabiru intratterrebbe con un principio spirituale avente la propria dimora nella Natura (*Cfr.* «Na árvore vê a alma da árvore, na pedra a alma da pedra»; *Ibid.*). Nel contesto di tale, ormai familiare, pampsichismo, è interessante sottolineare la gerarchia stabilita tra esseri umani, vegetali e minerali, che sembrano partecipare in diversa misura all'afflato dell'*anima mundi*. L'evoluzionismo cosmico

⁹⁹ *Cfr.* Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, pp. 194-195.

¹⁰⁰ *Cfr.* Gilbert DURAND, *Op. cit.*, pag. 305 e Mircea ELIADE, *Il mito dell'alchimia*, Roma, Avanzini e Torraca Editori, 1968, pp. 57-63.

qui evocato riconosce, infatti, all'uomo il gradino più alto nella gerarchia degli esseri viventi, facendone il portatore più maturo di quel principio spirituale che nell'albero si direbbe manifestare la propria infanzia, non essendo tuttavia nemmeno completamente escluso dalla «pedra concentrada e recalcada».¹⁰¹

Nel brano c'è un altro elemento, tuttavia, che si impone subito all'attenzione, ed è la visione di un'anima esteriore, che «envolve e impregna o corpo como um fluido envolve a matéria», un'aura visibile, addirittura colorata, che irradierebbe dagli individui e li accompagnerebbe come la coda di una cometa. Si può notare che tale immagine presenta marcate affinità con alcune delle illazioni esoteriche che alimentarono il dibattito intellettuale europeo di fine Ottocento, e di cui l'eco riverberava in un testo come la «Carta sobre o espiritismo» di João da Rocha (apparsa tra il 1894 e il 1895 sulla *Revista d'Hoje*, co-diretta dallo stesso Brandão). Qui, l'azione di invisibili fluidi spirituali veniva infatti accostata a «o fluido dos magnetizadores, a eletricidade humana, o *od* de Reichenbach», forze occulte che sarebbero state responsabili di fenomeni quali «a hipnose, o magnetismo, a sugestão, a telepatia, o *envoûtement*, os *encantos* de feitiçaria e ainda estes fenómenos espíritas que tanto irritam os materialistas».¹⁰²

A rivestire, in tale coacervo di teorie eteroclite, una rilevanza primaria per la comprensione del brano tratto da *Húmus*, sono soprattutto i riferimenti al mesmerismo e alla *forza odica* (o *forza od*) postulata dal barone tedesco Karl von Reichenbach (1788-1869). In particolar modo nelle ipotesi che tale eclettico scienziato andrà formulando e approfondendo nell'ultimo periodo della sua vita, possiamo notare, infatti, come il concetto di «aura» (manifestazione fisica dell'energia vitale cosmica) si riveli assai prossimo all'*imagerie* che pervade questo e altri passaggi del testo brandoniano. Le ricerche di Reichenbach lo portarono, in effetti, alla convinzione che una stessa forza vitale si sprigionasse dagli individui umani, dai cristalli o dai magneti. A testimoniarla sarebbero stati gli aloni luminosi e colorati che i medium da lui interrogati asserivano di aver osservato nella stanza del castello di Reisenberg che egli adibì a camera oscura per i suoi esperimenti. Non pare improbabile che queste e altre simili teorie, assai dibattute almeno fino agli albori del XX secolo, abbiano quindi impressionato la fantasia del romanziere di Foz do Douro fin dalla giovinezza, rendendo perciò comprensibile l'impiego che egli farà, nelle sue opere letterarie, di un immaginario che ne ricalca spesso equivoci e luoghi comuni.

3.2.4. Onde, vortici e spirali cosmiche

L'analisi finora svolta fornisce una sostanziale conferma dell'importanza che la commistione di immagini attinte dall'idrodinamica e dall'elettromagnetismo riveste all'interno della costellazione simbolica di *Húmus*. L'immaginazione dell'opera è in effetti tutta nutrita dall'incessante vorticare di correnti magnetiche che danno corpo alle emanazioni della attività psichica inconscia, al cui costante operare sulla vita quotidiana rimanda, attraverso tutte le sue tentacolari proiezioni, l'onnipresente tematica del sogno. In tale ambito l'idea che tra l'essenza spirituale di due individui possa stabilirsi un contatto non corporale, veicolato dal propagarsi di un fluido trasferibile, testimonia chiaramente il persistere dell'immaginario che la letteratura romantica aveva attinto dal vocabolario e dalla pratica terapeutica del mesmerismo.

Avvalendosi del ricco repertorio di tale tradizione, si potrebbe dire che Raul Brandão realizza, sul piano della letteratura, qualcosa di simile a quello che alcuni tra i massimi maestri dell'espressionismo pittorico esprimono in quegli stessi anni sulle loro tele. Ricordiamo, ad esempio, che la rilevanza di cui la parola «grito» e la connotazione simbolica che la accompagna godono all'interno dell'idioletto dello scrittore portoghese ha già spinto i commentatori a tentare un

¹⁰¹ La teoria della vita minerale è presente in Leibniz, alla cui influenza è da attribuire anche l'analoga ipotesi accolta da Balzac (Cfr. Ernst Robert CURTIUS, *Balzac*, Il Saggiatore, Milano, 1969, p. 14). Ben più antica è tuttavia la concezione alchemica della *petra genitrix*, secondo cui in seno alla terra i minerali crescerebbero e germoglierebbero come vegetali (Cfr. Mircea ELIADE, *Il mito dell'alchimia*, pp. 52-63).

¹⁰² In: *Revista d'Hoje* n. 6, Maio 1895; *Apud* Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 143.

parallelismo tra l'estetica dei suoi romanzi e il celeberrimo quadro in cui Edvard Munch (1863-1944) concentrò la propria visione di sgomento e disperazione esistenziale: *Der Schrei der Natur* (*Il grido*; 1893).¹⁰³ Che ci risulti, nessuno, tuttavia, ha finora notato che a rendere particolarmente rilevante tale accostamento è l'analoga idea di un esteriorizzarsi plastico dell'anima, che tanto al di sopra della tetra cittadina di Gabiru, quanto nel paesaggio inquieto rappresentato dal pittore norvegese si concretizza in onde contorte, correnti contrastanti, moti ellittici.

Non si può negare, a ben vedere, che i due artisti, pur lavorando su "supporti" così diversi, condividano quanto meno un punto di partenza comune, dimostrando di aderire a una visione in cui: «la realtà è messa in moto dall'io». Infatti, come osserva Ruggero Pierantoni, nell'opera pittorica a cui ci si è accostati: «L'io diviene una sorgente diretta o implicita di energia che non rimane contenuta nel corpo, supporto insignificante di tanta disperazione, ma ne tracima continuamente immettendo un flusso di segni nello spazio».¹⁰⁴ Il moto di disperazione intima della scheletrica figura urlante si traduce così sulla tela in lingue di fuoco e linee che sobbalzano e si rigonfiano, come deformate dal propagarsi di devastanti onde sonore. Non può allora sfuggire l'evidente isomorfia che accomuna l'espressionismo di Munch all'immaginario dello scrittore portoghese, che, nel dare corpo ai fluidi e alle auree impalpabili che sgorgano dall'interiorità dei suoi personaggi, predilige immancabilmente la linea curva, ondulata o avvolta nel vortice di una spirale.

Ricorrono insistentemente, inoltre, nella descrizione della volta celeste che sovrasta la cittadina di *Húmus*, le immagini di «vagalhões doirados»(p. 67) o «magnéticos»(p.178), di «grandes fluidos que se entrechocam»(p.200) o di tramonti infuocati in cui si spalancano «abismos roxos»(p. 215). A ispirare questa ossessione per le figure vorticosi e turbinanti parrebbe essere un'esperienza esistenziale assai prossima a quella riflessa nel capolavoro del pittore norvegese: la subitanea presa di coscienza dell'insensatezza tragica di un universo sorto dal nulla e verso il nulla senza fine precipitante («Tudo isto desaba há milhares de anos numa queda infinita, num grito que nunca cessa nem ecoa»; p. 211).¹⁰⁵

In entrambi i casi l'immaginazione dinamica propria dell'estetica espressionista pare così privilegiare la figura del gorgo, dell'oscillazione ondulatoria, dell'avvolgimento; si direbbe che nessuna cosa, sotto la sua lente, conservi la propria tranquillizzante staticità, per venire piuttosto catturata nelle spire di un moto incessante. Si capisce allora perchè lo scrittore portoghese abbia buone ragioni per affermare che: «O universo é uma vibração. A vida uma vibração da vibração»(p.218). Si comprende allo stesso modo per quale motivo, davanti allo spettacolo di un cielo notturno, egli si lasci soprattutto impressionare, oltre che dall'ipnotico chiarore lunare, dalla vista di «uma nuvem que envolve tudo, que vem do turbilhão da Via Láctea, arrasta tudo consigo, e ascende em espiral até Deus»(p.71), immagine che si irradia in quelle, complementari, degli astri che formano grandi onde dorate, della morte che segue la propria caotica traiettoria attraverso l'universo come una cometa sobbalzante (p.220) e del «redemoinho sem nome»(*Ibidem*) a cui parrebbe ridursi l'intero cosmo. Come osserva Bachelard, infatti: «Alors que les étoiles, comparées si souvent à des clos d'or, sont des symboles de fixeté, au contraire, la nébuleuse, la voie lactée [...] est, dans la contemplation d'un soir, le thème d'incessantes déformations».¹⁰⁶ E a ben vedere se si considera, come fa poco oltre il critico francese, che «ce qui est diffus n'est jamais vu dans l'immobilité»,¹⁰⁷ non si fatica a intuire le ragioni per cui l'espressionismo, in quanto movimento artistico e letterario che si è storicamente espresso attraverso immagini dinamiche, sovversive,

¹⁰³ Vedi ad esempio: Maria João REYNAUD, *Metamorfoses da escrita*, pp. 42-43; oppure: Vítor VIÇOSO, «Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias», in Raul BRANDÃO, *O Pobre de Pedir*, pag. 77.

¹⁰⁴ Ruggero PIERANTONI, *Forma fluens: il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, Boringhieri, 1986, pag. 466.

¹⁰⁵ E. Munch racconta così la genesi de *Il grido*: «Camminavo lungo una strada con due amici quando il sole tramontò. Il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue e lingue di fuoco. I miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di terrore. Sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura»; *Apud* Nicola MEDAGLIA, *Il tempo come linguaggio dell'essere*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007, pag. 60.

¹⁰⁶ Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, pp. 225-226.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

proteiformi, abbia trovato nella nebulosa cosmica un campo d'azione congeniale alla propria manifestazione.

Non si può dimenticare, infatti, che i «*vagalhões doirados*» roteanti nel firmamento descritto da Raul Brandão avevano già fatto la loro apparizione in un'opera pittorica di quattro anni precedente il capolavoro di Munch. In quel quadro, destinato a inaugurare una nuova epoca della storia dell'arte, l'olandese Van Gogh aveva infatti trasformato lo scenario di una ormai celeberrima *Notte stellata* (*De sterrennacht*; 1889) in un inquietante groviglio di scie luminose vorticanti, *maelström* cosmici e galassie spiraliformi, aprendo la strada a coloro che, come Munch e Brandão, contribuiranno a fare dell'indirizzo estetico espressionista un punto di riferimento essenziale per la cultura moderna.

3.2.5. La primavera e la luna

È arrivato ora il momento di soffermarsi con un po' più d'attenzione sulla finzione diaristica che struttura *Húmus*. Innanzitutto si può notare che ognuno dei venti capitoli è suddiviso in frammenti datati (da un minimo di 1 a un massimo di 5), mentre lo spazio cronologico compreso tra la prima e l'ultima data eccede di poco i limiti di un ciclo annuale. Infatti la prima data è il 13 novembre, l'ultima il 30 novembre dell'anno successivo. I capitoli VII («Fevereiro») e XV («Primavera eterna») sono gli unici ad avere un titolo che rimanda al periodo stagionale, il secondo ha inoltre la particolarità di essere l'unico che comprende ben cinque frammenti datati, oltre a ospitare il più ampio arco temporale (dal 5 aprile al 6 maggio).¹⁰⁸ Ad una diversa scansione temporale rimanda invece il titolo dell'ultimo capitolo: «Terceira noite de luar». In questo caso il riferimento temporale parrebbe completamente aleatorio, non solo perché nel ciclo di un anno è assai improbabile che siano comprese, evidentemente, solo tre notti di chiaro di luna, ma anche perché la prima notte è collocata nella giornata del 5 febbraio (Cap. VII; «Fevereiro»), la seconda il 5 aprile (cap. XV; «Primavera eterna») e l'ultima il 25 dicembre, a oltre otto mesi di distanza. Un'altra peculiarità del diario sta nel fatto che esso prosegue gradualmente per i primi diciassette capitoli dal novembre al maggio dell'anno successivo, con lacune che non superano mai la quindicina di giorni, mentre tra l'ultima data del cap. XVII (25 maggio) e la prima del XVIII (15 settembre) intercorrono quasi quattro mesi, quelli grosso modo corrispondenti alla stagione estiva.¹⁰⁹

La primavera, o meglio la fase di transizione tra l'inverno e la bella stagione, gode al contrario di un'attenzione particolare. Il più alto numero di date (ben 10) si concentra, infatti, nel mese di febbraio, che ricopre lo spazio di cinque capitoli (un quarto del libro). Esclusa l'estate, l'attenzione si focalizza così sul periodo primaverile e su quello autunnale. Il mese di novembre, che arriva, come febbraio, a totalizzare 10 frammenti, è l'unico a ripetersi. Autunno/inverno e primavera, la morte e la rinascita della vita vegetale hanno quindi una valenza modulare e simbolica nell'ordito dell'opera. Alla preminenza di cui questi momenti catartici della vita naturale godono nel sistema referenziale del diario immaginario corrisponde, d'altra parte, un'identica rilevanza sul piano tematico. In questo caso è soprattutto la primavera a essere posta al centro di un vasta rete di rimandi simbolici, configurandosi come il fenomeno che riflette, sul piano della vita vegetale, lo slancio vitale che nell'ambito psichico l'autore identifica col sogno e con i suoi flussi dinamici.

Si noti che la primavera viene menzionata già a partire dal cap. II, il cui spettro cronologico abbraccia le date comprese tra 6 e 10 dicembre, quindi ben prima che la finzione diaristica giustifichi un simile richiamo. Questa apparente stranezza non fa che mettere ancora meglio in luce il

¹⁰⁸ Riguardo alla giornata iniziale, non va, peraltro, esclusa la possibilità di una simbologia numerica, visto che il 13 è tradizionalmente considerata una cifra dai particolari risvolti esoterici, contrassegnando nella cultura iberica soprattutto i giorni infausti. Si noti, inoltre, che il diario copre un arco di 13 di mesi.

¹⁰⁹ Si noti che la corretta scansione cronologica non è rispettata in due casi (probabilmente a causa di una svista dell'autore): nel penultimo capitolo (dove il 25 novembre precede il 23) e in quello conclusivo (dove si salta dal 23 novembre del capitolo precedente al 25 dicembre, per poi tornare al 26 novembre).

significato traslato che l'esplosione della bella stagione assume nelle pagine dell'opera, attirando nel proprio alveo semantico i molteplici vettori simbolici che si sciolgono, in virtù della loro implicita potenzialità cinetica, dall'incubo di un universo imprigionato, irretito, stretto nell'invisibile e letale morsa di gesti superflui ripetuti all'infinito. Al tempo viscoso e statico della *vila* la primavera e il sogno contrappongono, dunque, il ritmo ancestrale di un rinnovamento costante.

A tal proposito ci si può proficuamente rifare al citato intervento di M.I. Resina Rodrigues (Cfr. *supra*) e seguire il graduale sviluppo dell'isotopia primaverile attraverso tre capitoli dell'opera: il VII («Fevereiro»), il XV («Primavera eterna») e il XX («Terceira noite de luar»). La conferma che le tre sezioni del testo siano da considerare come movimenti di un unico *crescendo* sembra essere implicitamente fornita dallo stesso autore, che all'interno di ognuna di queste inserisce il riferimento, in ordine crescente, alle prima, alla seconda e alla terza notte di chiaro di luna che punteggiano il progredire cronologico dell'opera. Ci si può chiedere per quale ragione l'isotopia lunare accompagni così fedelmente il manifestarsi della primavera nell'ordito dell'opera. La risposta, in questo caso, andrà forse ricercata, oltre che in possibili modelli o stereotipi letterari, nel fondo di sapienza contadina a cui Brandão, anche grazie alla propria attività di viticoltore, aveva senz'altro avuto modo di accostarsi.¹¹⁰ Occorre ricordare, infatti, che nelle società agricole la luna è il simbolo ciclico per eccellenza, in grado di riprodurre attraverso le sue quattro fasi il susseguirsi delle quattro stagioni, che scandiscono nascita, crescita, maturazione e morte dei vegetali. In effetti, sebbene il ciclo stagionale si inquadri nell'anno solare «questa solarizzazione non esiste che per una riflessione che ha sufficientemente razionalizzato l'astronomia», mentre «in una rappresentazione ingenuamente immaginativa il ciclo delle stagioni e la ritmica agricola sono dapprima legati alla luna», nel cui «potere fertilizzante» è diffusa la credenza in molteplici culture.¹¹¹

Per questo, probabilmente, la simbologia lunare compenetra così a fondo, in *Húmus*, quella primaverile: entrambe rimandano a un tempo circolare, all'incessante ciclo di distruzione e creazione, declino e rinnovamento che rappresentano l'alternarsi di sistole e diastole grazie a cui può pulsare l'immenso cuore della vita naturale. In virtù di questo accostamento ricco di conseguenze, infatti, la luna germina e cresce come un vegetale, mentre, specularmente, come osserva G. Durand «la pianta e il suo ciclo» possono rappresentare «una riduzione microcosmica e isomorfa delle fluttuazioni dell'astro notturno».¹¹² Per la stessa ragione, osserva lo studioso, al nostro satellite si collega un variegato *bestiario*, in cui a essere privilegiati sono animali capaci di cospicue e radicali metamorfosi quali crostacei, serpenti, anfibi. Non sarà allora un caso se nel sistema simbolico di *Húmus*, al duplice sboccio delle gemme tondeggianti e della luna piena si associa spesso il gracitare dei rospi o delle rane «pegajosas e moles como a erva verde e húmida» (p. 117).¹¹³

Tuttavia, dato che quattro sono le fasi della luna, così come le suddivisioni dell'anno che caratterizzano l'avvicinarsi stagionale, resta da capire perché lo scrittore inserisca nel proprio testo, il cui spettro cronologico comprende un intero ciclo annuale, soltanto *tre* notti rischiarate dallo splendore dell'astro notturno. Tale opzione, che rispecchia l'analoga «mutilazione» del diario (privo delle giornate afferenti alla stagione estiva), pare in realtà giustificata e prevista da quello stesso fondo di mitologia popolare a cui si è fatto riferimento. Infatti, come osserva il sopraccitato

¹¹⁰ Dell'occupazione di Brandão si trovano molteplici tracce nella corrispondenza con l'amico Teixeira de Pascoaes, così come in vari passaggi delle memorie, come ad esempio il «Balanço à vida» che ne apre il terzo volume. Nelle vigne di sua proprietà era prodotto del «vinho verde» bianco, distillato a partire da uva del vitigno «Azal», piuttosto diffuso nella regione di Entre Douro e Minho. Pare che il vino prodotto nei suoi possedimenti di Nespereira fosse tra i più apprezzati della zona. Cfr. Raul BRANDÃO, *Memórias, Tomo III*, pp. 35-48 e [Raul BRANDÃO / Teixeira de PASCOAES] *Correspondência (recolha, transcrição, actualização do texto, introdução e notas de António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano)*, Lisboa, Quetzal, 1994.

¹¹¹ Gilbert DURAND, *Op. cit.*, pp. 297-298.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ La rana, che gonfiandosi pare emulare la turgidezza della luna piena, è anche associata alla pioggia e all'ubertà della terra (Cfr. *Ivi*, pag. 316). Infatti, ad esempio sulle sponde del Nilo, una copiosa presenza di batraci solea accompagnare le esondazioni che irrigavano le terre circostanti. Si ricordi che nel Pantheon egizio, Heqet, dea teriomorfa della fecondità e protettrice delle partorienti, ha testa di rana.

antropologo francese, la triade e la tetrade si confondono spesso nella mitologia della luna. Ciò si può probabilmente spiegare con il fatto che delle sue quattro fasi: nuova-crescente-piena-calante, la prima (la luna nuova) rappresenta un tempo morto, latente, spesso escluso dalle immagini triadiche che caratterizzano il culto lunare. A testimonianza di questa tendenza si può menzionare la triplice devozione che era concessa, nell'Antichità classica, alle dee lunari: Artemide, Selene ed Ecate.¹¹⁴

Delle tre notti di luna che scandiscono la progressiva metamorfosi della *vila* sotto l'effetto del sogno e della primavera, la prima («Fevereiro. Primeira noite de luar e locura»; p. 119) coincide con il «primeiro rebate da primavera doirada e frenética, primeiro impulso que estonteia e deslumbra...»(p. 121). E se nella seconda, di due mesi successiva, la luce lunare contribuisce a trasfigurare un ciliegio in fiore in un'apparizione fantasmagorica, nella terza e ultima lo stesso candore, spandendosi su di uno scenario apocalittico e allucinante, accresce il senso di irrealtà provocato dall'apparente caduta delle barriere che separano il bene dal male e la vita dalla morte, accompagnando l'innaturale fenomeno di una «primavera fuori stagione» che in pieno inverno riempie di fiori gli alberi e fa sprizzare dalla terra vulcani di colore.¹¹⁵

3.2.6. La metamorfosi primaverile

Nel capitolo conclusivo dell'opera l'amplificazione simbolica che connota il trattamento della tematica primaverile fa sì che essa si manifesti, quindi, anche laddove la scansione cronologica della finzione diaristica non lo preverrebbe. Qualcosa di simile accade già nel cap. II, «O sonho», che costituisce una sorta di preludio al passaggio dall'inverno alla bella stagione. Nell'ordito delle tre giornate che lo compongono si vanno infatti moltiplicando i segnali premonitori di un radicale rinnovamento che parrebbe sul punto di sconvolgere la vita monotona e ripetitiva della cittadina. La primavera è qui ancora, per così dire, in fase di gestazione e si limita a preparare il sotterraneo e lento risveglio di corpi putrefatti e voci sommerse, mentre il rivolo ancora impercettibile del sogno inizia poco a poco a trasformarsi, fino a diventare una corrente sempre più potente, tumultuosa, inarrestabile: «Aquilo incha, trasborda, como um rio que alaga tudo»(p. 77).¹¹⁶ Così nella

¹¹⁴ Cfr. Ivi, pag. 290. Sebbene in *Húmus* le tre notti di *luar* non vengano identificate con nessuna specifica fase lunare, passando in rassegna i tre capitoli è facile riconoscere il prevalere, dapprima («Fevereiro»), dell'immaginario casto e verginale di Artemide, poi («Primavera eterna») di quello maturo e sensuale di Selene e infine («Terceira noite de luar») di quello cupo e inquietante di Ecate.

¹¹⁵ Ricordiamo che secondo Mircea Eliade il simbolismo della «rigenerazione periodica della natura e dell'uomo» si sviluppa a partire dall'archetipo delle fasi lunari per poi estendersi al dramma della morte e della rinascita vegetali. Infatti, per lo storico delle religioni: «L'agricoltura è solamente uno dei piani sui quali si applica il simbolismo della rigenerazione periodica, e se la «versione agricola» di questo simbolismo ha avuto un'immensa diffusione – grazie al suo carattere popolare ed empirico – non si può assolutamente considerarla come il principio e l'intento del complesso simbolismo della rigenerazione periodica. Questo simbolismo trova i propri fondamenti nella mistica lunare; si può dunque trovarlo, da un punto di vista etnografico, già nelle società preagricole»; Mircea ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno – Archetipi e ripetizione*, Torino, Boringhieri Editore, 1968, pag. 89.

¹¹⁶ Sono numerosi i passaggi in cui lo scrittore si avvale dell'immagine di acque che si sollevano ed esondano dal loro alveo, sfruttando appieno il potenziale evocativo di una metafora che Branquinho da Fonseca, in continuità con l'immaginario di *Húmus*, trasformerà nell'ossessivo *Leitmotiv* del racconto *Rio Turvo*, inserito nell'omonima raccolta del 1945: «E o rio turvo cresce, cresce sempre, passava sobre o mundo e levava tudo...»; (Branquinho da FONSECA, *Rio Turvo*, Lisboa, Portugal Editora, 1969, p. 51). Sono in realtà molteplici gli elementi di continuità tematica e stilistica che legano la narrativa dell'autore di *O Barão* a quella dell'autore di *Húmus*, uniti dalla preferenza verso temi, immagini e procedimenti comuni. Si ricordi ad esempio la rilevanza di cui godono, nell'opera di entrambi, i motivi che sul piano descrittivo rimandano alla vita soffocante della provincia e alla miseria dei sobborghi nei grandi agglomerati urbani, alla visione di interni domestici che alludono all'interiorità di chi li abita e all'impiego della tecnica del chiaroscuro nella resa di fantasmagoriche veglie funebri, senza dimenticare l'analoga insistenza sulla dicotomia grottesco-sublime, sulla percezione straniante e spettrale della realtà e sulla corrispondente ossessione per tutto quello che appare occulto e misterioso. A questo proposito: Cfr. Clara ROCHA, «A novelística de Branquinho da Fonseca: uma questão de iluminação» in *Revista Colóquio/Letras*, n. 159-160, Janeiro-Julho 2002, pp. 175-192. L'autrice dell'interessante contributo si rifà ampiamente, per altro, alle conclusioni a cui era già pervenuto O.Lopes nel suo *Entre Fialho e Nemésio*, sottolineando come «no ponto de partida da ficção de Branquinho está o *pathos* da pelintrice, miséria, funeral grotesco e *bas-fonds* criminal de Brandão» e dimostrando come il capolavoro dell'autore presencista, il racconto

conclusione della giornata del 10 dicembre tutti i presagi precedentemente disseminati nell'ordito testuale culminano in una vera e propria epifania primaverile anticipata, in cui gli stessi spasmi agitano la terra e le tenebre notturne, dalle cui profondità emerge e avanza l'immensa chiazza d'inchiostro che l'autore identifica ora con l'orda barbara dei *revenants* ora con il parallelo incedere di una foresta putrescente in cui tra le fronde di alberi mostruosi si confondono «outros seres desmedidos e frenéticos»(p. 80).

L'effettiva irruzione della primavera nella sonnolenta atmosfera della *vila* si concretizza, tuttavia, solo a partire dalle giornate successive, nella cui sequenza la fase del primo timido sboccio e quella della sgargiante fioritura sono drammatizzate, rispettivamente, nei capitoli VII e XV. «Fevereiro», il primo dei due capitoli, si direbbe così interamente plasmato da una semplice intuizione poetica: *la primavera è un tentativo*. Nella giornata iniziale (1 febbraio) questa consapevolezza pare infatti tanto forte che anche la stessa scrittura, frammentandosi in frasi fugaci, accorpate in paragrafi di poche righe e in periodi prevalentemente paratattici, si direbbe imitare l'incedere timido ed esitante della bella stagione sul punto di rivelarsi, quasi condividesse il timore e il riserbo di tutti gli esseri che, come i fiori in procinto di dischiudersi, *hanno paura di nascere belli*(p. 118). Sotto il profilo tematico i frammenti qui riuniti evocano il sorgere, al termine di un lungo e drammatico travaglio, di un'aurora primaverile ancora titubante, in cui i preannunci di vita si affermano a fatica sugli ultimi rigurgiti di inverno, alimentando un'atmosfera chiaroscurale, sospesa tra timore e speranza, gelo e tepore, asperità e tenerezza. L'incerto affacciarsi alla vita di forme ancora esitanti si direbbe così esprimere, come lo scrittore sottolinea a più riprese, un sentimento tutto umano, che gode di un rilievo particolare nell'ordito semantico di tutta la sua opera: la tenerezza («ternura»). L'immagine di una giovane e timida fanciulla può allora riflettersi, grazie a un sottile gioco prospettico, in quella di un arboscello prematuramente fiorito che ne condivide, oltre alla bellezza acerba della «pele luzidia» e la grazia incipiente dei «botões túmidos», anche e soprattutto l'aura di tenerezza che parrebbe avvolgere l'una e l'altro. Lo stesso sentimento, d'altronde, costituirebbe pure il veicolo attraverso cui l'albero, mettendo in comunicazione gli elementi dispersi dell'universo, realizza l'intesa amorosa di terra e cielo da cui scaturisce l'effusione vitale della primavera: «Pela emoção a árvore comunica com o universo e manifesta uma vontade que triunfa sobre a dor incosciente./ Entre a árvore, o céu e a terra há um compromisso de ternura»(p. 118).

La giornata che segue (5 febbraio) coincide con la prima notte *di luna e follia* in cui si rivela ormai ben patente l'azione di una «primavera estranha [...] que revolve os vivos e os mortos», e sotto il cui effetto: «Todos deitam flor»(p. 119). Fremono e si ridestano, dunque, gli abitanti della città, a lungo ottenebrati dall'abitudine, e il loro risveglio interiore è isomorfo al levarsi dei corpi cadaverici che scoperchiano le lapidi e a tentoni inseguono il ricordo delle loro postreme percezioni sensoriali. Vivi e morti parrebbero aspirare, infatti, alla rinascita ciclica propria della vita vegetale. L'immagine dell'infinita catena di trapassati che, da profondità sconosciute, spinge ineroabilmente avanti i vivi, si direbbe replicare, del resto, lo schema adottato nella descrizione della fioritura, in accordo al quale lo scrittore scopre, nel dischiudersi di una gemma, le grida arcaiche della foresta primitiva, e, come già in suo articolo del 1903, nella primavera presente il ricordo di tutte le primavere ancestrali in cui «as flores que são hoje ternura, eram então espanto – tentativas frustradas de sonho»(p. 119).¹¹⁷

lungo *O Barão*, «pela sua fusão de idealidade e grotesco (melhor: pela irrupção de idealidade dentro das circunstâncias do maior grotesco), e ainda pelo tema da incomensurabilidade entre vida e sonho, [...] pode ver-se como o melhor fruto da tradição brandoniana, sempre tão visível em Branquinho»; Óscar LOPES, *Entre Fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 684-685.

¹¹⁷ Ci riferiamo al contributo giornalistico «Primavera», apparso in *O Século, Revista Literária, Científica e Artística* (diregida por Eduardo Schwalbach Lucci), n. 30, 23 de Março de 1903, p. 1; (Apud Raul BRANDÃO, *Lume sob Cinzas*, pp. 16-21). Oggetto dell'attenzione di Brandão è qui la vicenda narrata in *Walden* (1854) di Henry David Thoreau (1817-1862), in cui ad essere descritti sono i due anni (1845-47) trascorsi dallo scrittore americano sulle sponde del lago che dà il titolo all'opera, presso la cittadina di Concord, e in cui un intero capitolo (il penultimo: «Spring») è dedicato a un appassionato affresco del risveglio primaverile. L'autore di *Húmus* ebbe probabilmente una conoscenza solo indiretta

La suggestione di un tempo ciclico in cui tutte le primavere passate *resuscitano* in quella presente si ripropone, d'altronde, nella notte *di luna e stupore* del 5 aprile. Sono molteplici, a tal proposito, gli indizi di continuità stilistica e tematica che collegano i due segmenti testuali, come l'inserimento nel ciclo di lunazioni lascia già presagire. Potremmo allora dire che se nel cap. VII («Fevereiro») predominano le avvisaglie di un mutamento ancora incerto e aurorale, nel cap. XV («Primavera eterna») a prevalere fin dalla prima giornata sono i segnali di un processo che ha raggiunto la propria massima potenza: «A vila entrou em plena primavera»(p. 170); «A primavera atingiu o auge nos vivos e nos mortos»(p.173). Si registra, allora, un sostanziale «isomorfismo entre o parto primaveril e a irrupção onírica»,¹¹⁸ con l'insorgere della primavera tutto ciò che è stato occultato e ricalcato nell'interiorità è costretto a venire alla luce («tenho de me desentantar em amargura e sonho»; p.172): a fiorire sono i sogni, gli impulsi, l'inconscio. L'irruzione di questa nuova dimensione («a vila feita sonho»; p.169) corrisponde alla caduta di tutte le vuote convenzioni, paragonate a uno scenario di cartapesta abbattuto dall'impeto di un uragano devastante. Il narratore paragona allora sé stesso e gli altri abitanti della *vila* ad alberi che dopo essere stati a lungo innaturalmente compressi e costretti a introiettare l'emissione di rami e germogli possono, finalmente, con uno sforzo doloroso, gettare fuori braccia smisurate e fiori sgargianti: «Chegou a primavera. Deita flor a D. Leocádia, a D. Hermínia e a D. Penarícia. Todas as árvores do monte se consomem de sonho»(p. 169).

A conclusione della sequenza triadica scandita dai segmenti testuali in cui la catena isotopica primaverile interseca quella lunare, la «Terceira noite de luar», infine, non s'identifica più con una singola giornata, come le precedenti, ma con l'intero capitolo finale dell'opera. Il miraggio di una *primavera eterna* si riflette qui, tuttavia, in termini prevalentemente disforici. Se l'eternarsi della bella stagione rappresenta, dunque, la sospensione del tempo ciclico in favore di un regime atemporale, notiamo che nel cap. XV («Primavera eterna») questo passaggio sembra preludere al ritorno a uno stato naturale edenico (il Paradiso Terrestre), mentre nel capitolo conclusivo prevalgono i presagi di distruzione e catastrofe caratteristici delle visioni apocalittiche. Il prolungarsi della primavera al di fuori dei limiti stabiliti dal ciclo stagionale coincide, infatti, con una fioritura innaturale, con una dilapidazione di energia che parrebbe lasciar presagire una morte imminente: «A outra primavera prolonga-se: superabundância de flores nas árvores, espiritualidade na matéria, como se as árvores antes de morrer se esgotassem em sonho»(p.215).

In tale contesto la parabola ascendente della tensione tra *non più* e *non ancora* che è drammatizzata dall'intero testo tocca così il proprio apice: «Se o futuro ainda não existe, o passado já não existe»(p. 218). Allo stesso tempo il conflitto latente tra realtà superficiale e realtà profonda pare volgere definitivamente a favore della seconda. Il sogno ha infranto una volta per tutte la prigionia dell'immensa ragnatela di pietra della regola e dell'abitudine, il rovesciamento di prospettiva è completo e irreversibile: «O único mundo real é o mundo irreal»(p. 217). La vita degli abitanti della *vila* risulta proiettata verso l'attuazione estrema delle proprie capacità di sogno, tenerezza o sofferenza. Nelle ultime tre giornate del diario a essere prese a prestito dal mondo vegetale non sono più, di conseguenza, le immagini collegate all'idea di un rinnovamento ciclico, quanto quelle che traducono l'idea della crescita verticale, del moto ascendente o dell'eruzione cromatica. Dell'albero, dissolto e ridotto a fantasma («o tronco que se desfez em luz»; p. 217), si direbbe sopravvivere allora quasi esclusivamente la vocazione all'asceti aerea, se non fosse che all'instaurarsi di una bella stagione permanente corrisponde anche un più generale sconvolgimento dei ritmi che scandiscono la vita dell'universo. I paragrafi che concludono l'opera sembrano allora alludere a una *primavera cosmica*, in cui il processo metamorfosante arriva a coinvolgere gli astri e le costellazioni: «Modificaram-se as estrelas com os sentimentos. A outra coisa no infinito reflecte-se na vida dos astros que mudaram de cor [...]»(p. 222). Il moto effusivo ed espansivo del fiore che sboccia parrebbe così ispirare l'immagine che chiude l'opera (con l'appello, subito seguente, alla

dell'opera, in ogni caso mediata dalle pagine della biografia di Thoreau (*Thoreau, the Poet-Naturalist*; 1873) scritta dall'amico poeta William Ellery Channing (1818-1901), che l'autore di *Húmus* menziona nel proprio testo giornalistico.

¹¹⁸ Vítor VICOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 264.

necessità di uccidere per la seconda volta i morti a fare da brusco *anticlimax*): «O passado não existe, o futuro redobra de proporções. Perdeu-se a noção da desgraça e a noção do tempo, e a nódoa de sangue da Via-Láctea, onde se concentra toda a sensibilidade do mundo, alastra entre os astros, de lés a lés na profundidade do céu»(p. 222).

Nella visione della Via Lattea che lungo l'ellisse del proprio moto spiraliforme si espande fino alle estremità della volta celeste riverberano le affini immagini vorticose e turbinanti che si accumulano nei passaggi conclusivi del testo. La metamorfosi del firmamento notturno risulta, in particolare, prefigurata dall'analoga effusione cromatica che trasfigura il volto della Terra: «Só os sonhos são realidades nesta noite quieta e calada, como uma mancha vermelha de pólo a pólo»(p. 220).¹¹⁹ Si direbbe, così, che al culmine della progressione onirica drammatizzata nel testo, sia l'umile vita terrestre a creare i propri archetipi celesti: «E a cada grito em baixo corresponde um grito em cima, a cada grito um estremeção no mundo, que se repercute de universo em universo»(p. 221). La metamorfosi umana e vegetale scatena un processo capace di coinvolgere gli astri e le galassie, che si tingono di nuove sfumature e schiudono meravigliose corolle di luce. Se si ricorda a questo punto, con Bachelard, che «vivre intimement l'essor végétal, c'est sentir dans tout l'univers la même force arborescente»,¹²⁰ si può allora comprendere come ciò che pare assurdo per la logica comune divenga perfettamente coerente sul piano dell'immaginario e della *rêverie*: è la fioritura primaverile a modificare il colore delle costellazioni, è il sole a nutrirsi dell'emanazione vitale delle piante che sbocciano.

È dunque possibile riconoscere nell'articolazione del tema primaverile attraverso l'ordito simbolico di *Húmus* le diverse fasi di un dramma che si svolge, allo stesso tempo, sul piano umano e su quello cosmico. L'albero e la terra, funzionano in tale contesto da *imago mundi*, sono i grandi simboli onnicomprensivi che veicolano i vettori della metamorfosi e del rinnovamento. Queste due immagini, indissolubilmente legate tra loro, paiono riflettere, tuttavia, due diversi aspetti, o meglio, due diverse fasi del divenire cosmico: nella terra, nell'humus brulicante di fermenti vitali si potrebbe riconoscere la raffigurazione simbolica del caos primordiale, dello stato informe e indefinito a cui l'universo deve periodicamente tornare per rigenerare le proprie energie, mentre l'albero si direbbe piuttosto rispecchiare nella crescita simultanea delle sue diverse parti l'immagine di un cosmo in continua evoluzione.

Si potrebbe allora affermare che nel sistema simbolico di *Húmus* ogni primavera rappresenta l'avvio di un ciclo vitale che riprende *ex novo*: non solo la periodica rifioritura dell'universo, ma il rinnovarsi della sua stessa creazione. Il ritorno all'humus è, in tale contesto, l'indispensabile premessa a una nuova cosmogonia, il regresso allo stato amorfo e indistinto dell'unità primordiale, da cui un nuovo mondo può prendere forma. Sotto questo aspetto la terra è simultaneamente tomba e utero, crogiuolo che dissolve le forme logore e da cui ne emergono incessantemente di nuove. Nelle tenebre telluriche coesistono, infatti, i cadaveri decomposti e i feti informi: all'avanzata dei *revenants* si affianca quella, parallela, della «vida embrionária que reclama a sua entrada na vida»(p. 216). Brandão parrebbe allora dare originale espressione letteraria all'antico repertorio magico-religioso che portava gli uomini delle società pre-moderne a vedere nell'inizio di ogni nuovo anno l'avvio di una nuova era. Lo stesso motivo del ridestarsi apocalittico dei morti si direbbe riflettere il convincimento, pressochè universalmente diffuso nelle culture arcaiche, secondo cui i morti ritornerebbero al mondo dei viventi nel periodo del passaggio dell'anno. A orientare tali credenze, di cui in *Húmus* parrebbe riverberare l'eco, sarebbe infatti, per M.Eliade, «la speranza che l'abolizione del tempo è possibile in quel momento mitico in cui il mondo viene annullato e ricreato. Allora i morti *potranno* ritornare, poiché tutte le barriere tra vivi e morti sono state spezzate (viene riattualizzato il caos primordiale) e *ritorneranno*, poiché in quell'istante paradossale il tempo sarà

¹¹⁹ La trasmutazione della nebulosa cosmica è già preannunciata nella conclusione del Cap. X («Outra vila»), ovvero, significativamente, a metà esatta della sequenza dei venti capitoli in cui è suddivisa l'opera: «No alto, sobre este absurdo, entre o borralho remexido, com a cinza e as faúlhas atiradas indiferentemente para a escuridão, só a Via Láctea mudou de cor e alastra de lés a lés na abóbada recurva uma nódoa viva de sangue»; Raul BRANDÃO, *Húmus*, pag. 142.

¹²⁰ Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, pag. 254.

sospeso e quindi essi potranno di nuovo essere contemporanei dei vivi». L'invasione della terra da parte dei morti rappresenterebbe allora «il segno di una sospensione del tempo profano, la realizzazione paradossale di una coesistenza del *passato* e del *presente*».¹²¹

Terra e albero si direbbero insomma collegati a un mito dell'eterno ritorno in cui la vita cosmica, come Persefone, risorge e rifiorisce dopo ogni discesa agli inferi tellurici. Nell'immaginario vegetale, tuttavia, è possibile registrare l'oscillazione tra un simile cronotopo ciclico e i vettori temporali che parrebbero invece alludere a una dimensione finalistica. Se, infatti, i motivi del rinnovarsi della foliazione e della fioritura sono indubbiamente apparentati agli archetipi agro-lunari che abbiamo finora preso in considerazione, l'immagine dell'albero, se considerata sotto l'aspetto della sua crescita verticale, può pure suggerire il passaggio a una fantasticheria escatologica e progressista. «L'ottimismo ciclico» per G. Durand, parrebbe allora «rafforzato nell'archetipo dell'albero, perché la verticalità dell'albero orienta in maniera irreversibile il divenire e l'umanizza in qualche sorta accostandolo alla stazione verticale significativa della specie umana».¹²² L'ambivalenza della simbologia arborea appare significativamente condensata, nell'opera, dal motivo ossimorico della *primavera eterna*, in cui al *topos* dello sboccio vegetale si affianca l'immagine verticalizzante di alberi che si radicano sempre più a fondo nella terra e gettano verso l'alto rami sempre più smisurati, mettendo in contatto le profondità averne e le sommità empiree. L'albero è quindi tanto *imago mundi* quanto *axis mundi*: è un microcosmo ed è il vettore simbolico che unisce cielo, terra e inferi: «Mais braços na monstruosa árvore de sonho, mais braços que atingem o céu, mais tinta forjada de desespero. A própria noite escorre pus doirado...» (p. 170).

Nella giornata (6 maggio) che conclude il capitolo dedicato alla «Primavera eterna» l'immagine degli alberi che protendono le loro fronde fino al cielo pare dunque alludere a un irrevocabile abbandono dell'immaginario ciclico a favore di una prospettiva messianica che colloca il tempo sacro (*illud tempus*) non solo nel passato, ma anche alla fine dei tempi. La rigenerazione non è più ciclica (annuale), ma rimandata a un remoto orizzonte escatologico, al cui raggiungimento l'abolizione del tempo non sarà solo provvisoria: allora, infatti, come osserva M. Eliade: «il mondo sarà salvato *una volta per tutte* e la storia cesserà di esistere».¹²³ Sotto questa prospettiva, è rivelatore l'accostamento tra l'immagine dell'albero e altri archetipi verticalizzanti evocati nel testo. Alla disforica allegoria della scala che non porta da nessuna parte, citata nei primi paragrafi dell'opera, l'albero-*axis mundi* si direbbe, infatti, contrapporre l'anelito verso un rinnovato contatto tra la dimensione terrena e quella celeste. A una simile possibilità riconduce, in modo analogo, la simbologia ascendente della spirale che permea i passaggi conclusivi dell'opera. Come nell'acquarello dedicato da William Blake al biblico sogno di Giacobbe (*Jacob's Ladder*, 1800), la spirale è in questo caso una scala celeste, che ascende fino al firmamento.

3.2.7. L'albero materno: storia di Joana

L'associazione che abbiamo individuato, tra uno specifico versante della simbologia arborea e un modello cronotopico finalistico parrebbe confermata dall'apparizione, nel capitolo conclusivo dell'opera, del motivo della parusia, che tornerà ad affiorare anche nell'opera teatrale *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), scritta in collaborazione con Teixeira de Pascoas, e nel romanzo postumo *O Pobre de Pedir*. L'instaurarsi di una primavera infinita coincide così con il ritorno di Cristo sulla terra: nell'atmosfera apocalittica della «Terceira noite de luar» si assiste all'incontro tra l'umile servitrice Joana e il Salvatore che ha assunto le sembianze di un cencioso mendicante.¹²⁴

¹²¹ Mircea ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, pag. 87 e pag. 93

¹²² Gilbert DURAND, *Op. cit.*, pag. 341.

¹²³ Mircea ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, pp. 139-140.

¹²⁴ Il tema del ritorno di Cristo conobbe una particolare diffusione nella letteratura di fine secolo. Vedi a questo proposito: Hans HINTERHÄUSER, «Il ritorno del Cristo», *Op. cit.*, pp. 11-43.

È allora interessante notare che l'immaginario fitomorfo è pure impiegato dallo scrittore, seppure con una valenza in parte distinta da quella già analizzata, proprio nella vicenda che ha per protagonista l'anziana Joana, ovvero in una delle due sottotrame (l'altra è quella di Gabiru) che godono di uno sviluppo più ampio nell'intrico narrativo di *Húmus*. La vocazione all'umiltà e al sacrificio della servitrice assuefatta alle più umili occupazioni domestiche parrebbe, infatti, giustificare l'accostamento, più volte ribadito, tra il personaggio e l'immagine dell'albero: «Sempre a comparei à maceira do quintal: é inocente e útil e não ocupa lugar» (pp. 61-62). Ed è forse proprio per questo motivo che la simbologia arborea più spesso impiegata per definire l'attempata servitrice non è quella, trionfante, dell'*axis mundi* cosmico, ma piuttosto quella, patetica, della pianta sfrondata e mutilata: Joana, infatti, «Tem as mãos como cepos» (p. 62).

Le mani di Joana, che il freddo, l'umidità e l'usura del tempo hanno reso grinzose e ruvide come la cortecchia di un albero divengono allora oggetto di una vera e propria ossessione metonimica, soprattutto in esse si direbbero infatti concentrarsi le qualità che propiziano l'immaginaria metamorfosi vegetale del personaggio: «Para contar fio a fio a sua história bastava dizer como as mãos se lhe foram deformando e criando ranhuras, nodosidades, côdeas, como as mãos se foram parecendo a casca duma árvore. O frio gretou-lhas, a humidade entranhou-se, a lenha que rachou endureceu-lhas» (p. 61). La superficie corrugata e scabra a cui si riduce la pelle delle mani di Joana è il segno più evidente della dicotomia fondamentale che è implicita alla natura del personaggio, ovvero il contrasto tra il suo grottesco aspetto esteriore e l'infinito flusso di bontà e tenerezza che, sotto questa rude scorza, scorre come un'inesauribile e delicatissima linfa: «Por dentro Joana é só ternura, por fora a Joana é denegrida. A mesma fealdade reveste as pedras. Reveste também as árvores» (p. 62).

L'accostamento tra il personaggio di Joana e l'immagine dell'albero non è tuttavia giustificabile esclusivamente in questi termini. Lo scrittore può infatti sviluppare in tale contesto un originale e distinto versante della simbologia arborea, in cui ai valori attribuiti alla pianta colta nel suo processo di crescita verticale subentrano le potenzialità, altrettanto positive, dell'albero materno che offre protezione e riparo, caratterizzandosi come un emblema di solidità, durata, radicamento.¹²⁵

L'attempata servitrice può essere dunque assimilata tanto all'albero protettore, che accoglie sotto le sue folte chiome, quanto all'albero tellurico, tutto tronco e radice, che, nell'intendere di V. Viçoso, rivela «a relação intrínseca e sagrada que une o homem à terra».¹²⁶ Associata a un simbolismo per lo più estraneo alle fioriture sgargianti e all'irraggiarsi glorioso di rami che lambiscono il firmamento, Joana è infatti, soprattutto, l'albero che penetra nella terra, che radicandosi la inghiotte e ne è inghiottito, la creatura dell'*humus* che non perde il legame con le oscurità telluriche da cui è sorta.

Nel suo caso, la radice suggerisce allora un moto di discesa verso il passato più lontano e l'inconscio più profondo. Si direbbe essere questa la tacita indicazione a cui il narratore obbedisce, quando, nella giornata del 16 settembre, arrivato al culmine del processo di avvicinamento verso la figura di donna che lo avvince e lo ossessiona, egli la vede poco a poco svanire sotto i suoi stessi occhi, e lasciar sorgere, dietro a sé, i volti di quanti l'hanno preceduta e sono già entrati nel numero dei più.¹²⁷ Ogni ritorno alle origini si direbbe dunque implicare l'immersione in un mondo di ombre offuscate e remote: *Húmus* ci ricorda qui che le radici di ogni albero genealogico affondano nella terra oscura della morte.

La prima delle ombre che si materializza alle spalle della *mulher da esfrega* è quella del padre, morto ottuagenario dopo una vita di fatica e stenti, trascorsa nell'umile e silenziosa lotta di ogni

¹²⁵ In un passaggio, poi soppresso, della *editio princeps* di *A Farsa*, il narratore afferma: «As árvores são mães. Ao nascer recebem-nos nas quatro tábuas do berço e, mirrados, exaustos, gastos, já sem ilusão, nem um sopro – levam-nos e amparam-nos ainda nas quatro tábuas dum caixão»; Raul BRANDÃO, *A Farsa*, pag. 213.

¹²⁶ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 259.

¹²⁷ Per un attento esame della simbologia della radice rimandiamo all'opera classica di Gaston Bachelard (*La Terre et les Rêveries du repos*, soprattutto il capitolo IX, «La racine»; pp. 290-322). Notiamo anche che, nel capitolo di *Húmus* in esame, viene conferita all'isotopia del radicamento una connotazione diversa e sotto certi aspetti contrastante rispetto a quella che predomina in altre parti del testo e che è già stata presa in esame nella sezione 2.2.3. del presente studio.

giorno per la sopravvivenza, nel teatro di un ambiente rurale prevalentemente spoglio, granitico e frastagliato che rende ancora più ardue le già gravi incombenze dell'attività agricola. Non stupisce, allora, che anch'egli appaia assimilato alle immagini della pietra, del tronco e della radice, indicatori simbolici di un rapporto intimo e simbiotico con la terra che tutto genera e tutto logora: la terra del duro lavoro quotidiano che ha finito per rendere l'uomo uguale a se stessa, impregnandone la pelle e rendendone le mani dure e ruvide come una roccia scabra. Il personaggio del padre di Joana si apre così a una proliferazione di parallelismi e accostamenti, tesi ad assimilarne la figura alla coreografia naturale circostante e parallelamente a inquadrarla nei parametri di un simbolismo religioso che si fa via via più esplicito. I monti caliginosi che hanno impregnato dei loro toni spenti anche l'uomo, le aride pietraie che sembrano avergli trasmesso la propria spigolosa ruvidezza, la terra che pare averlo ricoperto della sua stessa umile crosta diventano quindi lo scenario di una Passione contadina, in cui la figura del padre di Joana è paragonata a quella di Cristo, per l'esattezza: «a um Cristo que tivesse vindo até à velhice, de disilusão em disilusão e de desamparo em desamparo»(p. 204).¹²⁸

Concentrandosi sulla figura del padre di Joana, lo scrittore lascia simultaneamente scorgere, alle sue spalle, una confusa e brulicante turba di creature, che, come lui, «São de terra e pedra»(p. 205), una moltitudine di fantasmi cenciosi che anche dopo la morte parrebbero continuare a raccogliersi attorno al baluginare del focolare acceso tra le modeste pareti di una capanna addossata alle pendici della montagna. Si tratta di uomini e donne che la sofferenza e la fatica hanno dolorosamente plasmato, con le schiene incurvate sotto il peso del lavoro e degli anni, la pelle screpolata, i volti rigati dal solco profondo delle lacrime. Davanti ai loro sembianti spettrali si ha la sensazione di figure ridotte all'essenziale, spoglie, scarne e per ciò, a loro modo, imperiture e definitive: «É o cavador... Tudo o que era exterior puiu-o no cavador a terra, na mulher as lágrimas. Ficou só a expressão descarnada, como nos montes, como na própria casa onde as coisas são simples e eternas»(*Ibidem*).

Se la figura di Joana fino a questo momento non poteva che spiccare per la propria eccentrica autenticità nello scenario di falsità e menzogna della *vila*, essa appare ora reintegrata, quindi, in un contesto che le è prossimo e affine, i caratteri della donna si estendono così al complesso della collettività rustica, che ne condivide i «traços corroídos pelas lágrimas»(p. 203). Nel raccogliersi dei fantasmi aviti intorno al crepitare del fuoco si potrebbe legittimamente riconoscere, del resto, un rito quasi religioso, attraverso cui la comunità contadina rinsalda i propri legami con gli antenati defunti, entrando nell'orbita di un tempo sacro in cui paiono annullate le barriere tra passato e presente. Lo scarno altare di questa cerimonia domestica è rappresentato dalla lastra annerita di pietra grezza collocata di fronte al fuoco che arde. Infatti, come esplicita il testo: «A pedra tosca do lar, a pedra salitrosa à volta de qual se juntam, é muito mais que um calhau. A pedra é sagrada»(p. 205). Il valore sacro della pietra non lavorata si associa in questi passaggi alla sacralità, altrettanto universale, del focolare domestico, su cui vegliavano le caste sacerdotesse di Vesta.

Il calore e la luce che emanano dal fuoco sempre acceso nell'angolo più riposto del nido domestico prestano, d'altra parte, le loro caratteristiche alla figura patetica della *mulher da esfrega*, di cui già la simbologia arborea lasciava trapelare i tratti protettivi e genitoriali. Joana è infatti colei che nonostante il freddo della miseria («o frio da pobreza – o pior») ha saputo scaldare la vita con le effusioni del proprio affetto («Misturou à vida ternura. [...] Aqueceu isto a bafo»; p.62), al punto che lo scrittore ne assimila la figura dimessa all'immagine di un tizzone annerito che tuttavia cela, nel proprio cuore nascosto, il bagliore vivo e la vampa arroventata della brace incandescente. Joana «fica dor pelo lado de dentro, como a fuligem duma chaminé quando se incendeia e fica doirada pelo lado de dentro»(p. 132).

Un rapporto isomorfo si direbbe così collegare la figura della donna, che reca nell'intimo il chiarore dardeggiante di una fiamma inestinguibile, e la casa rischiarata dal guizzare del camino acceso,

¹²⁸ In un passaggio precedente, d'altra parte, è la stessa grottesca *mulher da esfrega* a rivestire, come il padre, la funzione di *imago Christi*, nel momento in cui, tra le ingiurie e gli impropri, incede nella notte «como se arrastasse na escuridão uma cruz do tamanho da escuridão»; Raul BRANDÃO, *Húmus*, p. 155.

teatro atemporale di un raduno familiare che varca la stessa soglia tra vita e morte, raccogliendo intorno a un unico *centro* genitori e figli, discendenti e antenati. La casa persa nella desolazione di monti brulli e scoscesi è descritta come una spelonca oscura, debolmente illuminata dal fuoco: essa è l'antro misterioso che rende possibile la coesistenza di passato e presente, la convivenza paradossale di chi è e di chi è stato. In tale ambito anche i dettagli apparentemente banali, l'arredamento, il povero mobilio, assumono un peculiare valore simbolico: trasmettendosi di generazione in generazione, essi sono la testimonianza concreta di un legame che si perpetua nel tempo. «Na enxerga onde morreu a mãe, nasceram também os filhos»(p. 206); lo spazio domestico propizia così l'immersione in un passato che la memoria amorevolmente custodisce e ravviva: anche la casa ha le sue radici.

O casebre é de pedra, é de pedra o lar, e arrima-se dum lado ao coração do monte. Por tecto uma trave e colmo, por chão terra batida. A casa também entra aqui. Pedras, ternura, aflição, tudo no mundo deita as mesmas raízes. Uma casa não é só alvenaria: é dor e vida e morte. A árvore também aqui entra: a árvore é uma construção viva.(p. 204)

Nella casa rurale (fatta di terra, pietra, corteccia) si riflette allora una simbologia del tutto analoga a quella dell'albero materno, accogliente e protettivo. Se la misera capanna ha le proprie radici, l'albero si rivela, dal canto suo, una *costruzione vivente*. Sono le fondamenta della casa che ci vede nascere a veicolare la nostra prima, decisiva presa sul reale, a garantire il sostegno stabile che è indispensabile a ogni crescita. Chi almeno una volta ha diretto le proprie fantasticherie al ricordo nostalgico della casa natale non avrà difficoltà a comprendere che «tudo no mundo deita as mesmas raízes» e condividerà volentieri l'impressione per cui, come riconobbe anche Hugo in *Le Rhin* (1842): «On dirait que les fondations de nos demeures ne sont pas de fondations, mais des racines, de vivantes racine, où la sève coule».¹²⁹ La casa, insomma, non è che l'ulteriore anello della catena simbolica che abbiamo visto collegare la figura di Joana alle immagini materne dell'albero e del focolare.

3.2.8. La morte inquieta: i *revenants*

Tra le immagini che hanno il compito di evocare, all'interno di *Húmus*, l'intimo dinamismo della realtà profonda, abbiamo fino a ora privilegiato quelle della libera espansione dei flussi onirici o dell'effusione vitale propiziata dal rinnovamento vegetale. A questo regime solare e diurno dell'immaginario brandoniano si accosta, tuttavia, anche un versante orientato dai vettori di un'immaginazione prevalentemente tenebrosa e notturna, le cui propaggini affiorano non appena l'autore si dedica a scandagliare in profondità gli abissi della psiche inconscia o s'imbatte in quel corteo di spettri che nel suo testo accompagna l'epifania della morte. Occorre distinguere, a questo proposito, tra le immagini e i motivi, già analizzati, che collegandosi alla descrizione della scorza superficiale delle realtà si riferiscono a una morte intesa essenzialmente come stasi necrotica e l'immaginario di una morte dinamica su cui intendiamo ora soffermare l'attenzione. Infatti l'idea del *tempus edax rerum* non plasma nel testo solo i motivi della progressiva paralisi (pietrificazione, radicamento, stratificazione) o i simboli della corrosione lenta e graduale (il pendolo, la cenere, il tarlo), ma alimenta pure l'incubo apocalittico dell'insorgere di famelici *revenants*, la cui avanzata parrebbe alludere all'incessante sconfinamento della morte nel dominio della vita.

«A noite vem, a noite avança. Sinto os mortos. Ainda vivo, já estou em seu poder: faço parte da legião» (p. 79). Nella città di *Húmus* l'immobilità degli abitanti-statue è dunque controbilanciata dal progressivo animarsi di una realtà onirica in cui a prendere vita sono le loro ombre inquietanti e spettrali. Dal regno delle tenebre queste presenze fantasmagoriche paiono infatti esercitare un oscuro e indefinibile potere sui viventi, contrapponendo alla loro passiva accettazione dell'insensatezza dell'esistenza una strenua volontà di azione e di rivolta: «A meu lado, atrás de

¹²⁹ Apud Gaston BACHELARD, *La Terre et les Rêveries du repos*, pag. 294.

mim, vem um cortejo de fantasmas, uma cauda disforme que me conduz e e empurra»(p. 84). Potremmo allora dire che, come avviene anche in *Pietroburgo* (1913), il pressochè coevo capolavoro di Andrei Belyj, nel romanzo di Brandão sono gli emissari di un reame occulto, a esercitare il loro dominio sui vivi, ovvero, come nota Doležel: «il potere è orientato dal dominio invisibile a quello visibile».¹³⁰

Si può allora ricordare, con Pierre Citti, che *il tema del potere dei morti è una componente del pensiero dell'epoca*. Se l'espressione più influente di questa tematica si trova in alcune opere drammatiche di Ibsen, come *Spettri* (*Gengangere*; 1882) o *L'anitra selvatica* (*Vildanden*; 1884), non va dimenticato che grazie a esse tale motivo si diffonderà rapidamente anche nell'immaginario simbolista, come può testimoniare il giudizio espresso a proposito del primo dramma da Maurice Maeterlinck (1862-1949), che lo ritiene animato da «forze supreme che tutti noi avvertiamo pesare sulla nostra esistenza».¹³¹ La conferma del fatto che Brandão fosse partecipe di questo clima culturale può d'altronde venire anche da una rapida scorsa dei volumi che formavano la sua biblioteca personale, nel cui elenco si può trovare tanto la traduzione francese (*Les Revenants*) del dramma composto da Ibsen nel 1882, quanto un romanzo come *Les Morts qui Parlent* (1899) del Visconte Eugène Marie Melchior de Vogüé (1848-1910), in cui l'idea dell'influenza dei morti sui vivi come spiegazione di comportamenti ereditari costituisce il tema centrale dell'opera.

La dialettica visionaria che porta l'autore a contrapporre all'immobilismo dell'esistenza inautentica una paradossale vitalità della condizione *post mortem* («Os mortos é que estão vivos!»; p. 121) si congiunge così al *poncif* della supremazia dei morti sui vivi («Em certas existências são os mortos que ordenam, muito mais vivos e imperiosos depois que estão no sepulcro»; p. 84). Sul piano psichico l'affermazione della volontà dei morti su quella dei vivi potrebbe forse essere interpretata come l'imposizione dell'Id sull'Io, l'egemonia della specie sulle istanze dell'individualità. Non a caso il predominio dello stuolo frenetico di *zombies*, veicolato dall'identificazione che il soggetto protagonizza («Eu sou os mortos!»; p. 219) viene di fatto a coincidere con il primato concesso alle ragioni dell'istinto incontrollato: «Acabaram as hesitações e as dúvidas, porque não sou eu quem mando, a minha razão ou a minha vontade: são os mortos. E é quando me sinto viver»(p. 141).

A questo proposito è interessante notare come i morti si caratterizzino sempre, per Brandão, come un soggetto collettivo, la loro è un'azione congiunta e simultanea, essi si definiscono come un insieme copioso di innumerevoli unità confuse in un turbinio indistinto e irrefrenabile. Lo scrittore pare in effetti affascinato dall'immagine di una moltitudine brulicante, che già appare a più riprese nella sua *História dum Palhaço* e che nella sua opera maggiore lo spinge ad associare la collettività mostruosa dei *revenants* a termini quali «legião», «coorte», «massa», «multidão» o «tropel». Bachelard ha ben inteso, a questo proposito, che la ragione più profonda dell'attrazione esercitata da tutte le immagini che drammatizzano la vita di una pluralità formicolante sta nell'attivarsi di un processo immaginativo in cui movimento e molteplicità sembrano vicendevolmente esaltarsi.¹³²

¹³⁰ Lubomir DOLEŽEL, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999, pag. 197. Nel caso dello scrittore portoghese, come osservò già O.Lopes, il motivo dell'azione esercitata dai morti sui viventi parrebbe riflettere la «concepção naturalista segundo a qual os indivíduos e as nações são mecanicamente determinados por factores de ambiente, hereditariedade e circunstâncias de momento». Il conseguente «terror das forças ocultas nas almas das coisas ou nas almas dos mortos que ainda vivem no nosso próprio sangue» riverbera, d'altra parte, anche nelle opere di altri contemporanei dello scrittore di Foz do Douro, quali D.João da Câmara, Júlio Dantas, António Patrício o António Sardinha. Brandão si colloca così in un ben determinato contesto culturale ed epocale nel momento in cui «amplificando um símbolo de Ibsen, vê no comportamento de cada pessoa a acção obscura de muitas camadas de mortos, que são autênticos fantasmas, em vez de hábitos e idéias que é preciso enterrar». Vedi: Óscar LOPES, *Entre Fialho e Nemésio*, pp. 40-41 e «Raul Brandão» in *Ler e depois (Crítica e interpretação literária)*/1, 3ª ed., Porto, Editorial Inova, 1970, pp. 180-181.

¹³¹ Maurice Maeterlinck, *Théâtre complet*, Ressources, Paris-Genève, 1979, p. XV. *Apud* Franco PERELLI, *Ibsen*, Bari, Editori Laterza, 1988, pag. 82.

¹³² «Remarquons en premier lieu qu'un désordre statique est imaginé comme un ensemble agité: les étoiles sont si nombreuses qu'elles paraissent, dans les belles nuits d'été, fourmiller. *La multiplicité est agitation*. [...] Mais voici le paradoxe réciproque. Il suffit de regarder – ou d'imagier – un ensemble de corps que s'agitent en tous sens pour qu'on

Resta da osservare che ai *topoi* dell'emersione e dello sprigionamento che rendono il levarsi dei morti isomorfo a quello dei flussi onirici e della fioritura primaverile, il motivo del ritorno dei *revenants* associa una serie di immagini che si contraddistinguono per il loro impatto aggressivo e predatorio. Mutuando i termini impiegati da Wolfgang Kayser nel suo studio sul grottesco si può allora concludere che nel testo di Brandão, come nelle innumerevoli tele dedicate (da Bosch a Dalí) al tema della Tentazione di Sant'Antonio, l'epifania del *demonismo* è parallela all'irruzione del *demoniaco*, lo sprigionarsi della pulsioni oscure che abitano l'interiorità corrisponde all'inquietante levata di una schiera di presenze mostruose e malvagie, che tutto travolgono e tutto trascinano nella loro ridda infernale.

3.2.9. A outra coisa: l'avanzata caotica dell'indistinto

Riteniamo a questo punto pressoché concluso il percorso attraverso la folta selva di simboli e *refrain* tematici, che, nell'ordito del testo in esame, si riferiscono alla dimensione profonda, autentica e quasi del tutto ignota che per lo scrittore parrebbe costituire il retroterra vitale, l'*humus* indispensabile all'esistenza del cosmo e dell'uomo. Scandagliando nelle viscere di questo complesso e variegato campo dell'immaginario brandoniano ne abbiamo isolato le principali immagini e i principali motivi, per poi catalogarli sotto plurime etichette e raggrupparli a seconda della loro appartenenza a differenti ambiti tematici, pur contigui e imparentati. Resta tuttavia da prendere in considerazione un'ultima immagine, la cui particolarità consiste proprio nello sfuggire sistematicamente alle reti tematiche predisposte nella nostra analisi, riunendo nel proprio alveo semantico tutti i vettori immaginari orientati verso l'inafferrabile realtà profonda, della cui fenomenologia essa fornisce una rappresentazione unitaria e sintetica. L'effusione di fluidi onirici, l'*élan* tellurico che si estrinseca a ogni avvento della bella stagione, il protendersi inquietante di creature notturne e demoniache si coniugano e si confondono, infatti, in una sorta di macro-simbolo che si direbbe inglobare e accumulare l'impulso dinamico di tutte le forze mostruose e cieche, frenetiche e scarmigliate che premendo al di sotto della scorza superficiale della quotidianità ipocrita, ne rappresentano la totale antitesi.

Ci riferiamo a ciò che nel testo Raul Brandão suole definire «a outra coisa», un agglomerato caotico di presenze informi, uno stuolo di pulsioni smisurate e minacciose di cui il romanzo drammatizza ora la paradossale coesistenza ora il brusco impatto con il teatro di maschere e falsità della *vila* asfissiante e abietta. L'immagine di una macchia che si espande, cola e si rovescia sui ruderi della città-fossile è forse quella che meglio riesce a dare immediata evidenza plastica e visiva a questa icona del dinamismo onirico e dell'alterità assoluta. Così ad esempio, nella giornata del 10 dicembre, che conclude il secondo capitolo dell'opera, il rivolgimento intimo delle tenebrose profondità ctonie prelude all'avanzata di un'immensa massa amorfa, la cui corretta identificazione è mantenuta dallo scrittore volutamente ambigua e, quindi, plurivoca: «Um remexer de treva, que até agora pudemos recalcar, soltou-se da escuridão e pôs-se a caminho»(p. 80). Sebbene, infatti, nell'immagine dell'oscura valanga devastatrice lo scrittore lasci a tratti trasparire l'incedere dell'infernale masnada dei «mortos libertos»(p. 81), oppure il paradossale approssimarsi dell'«imensa floresta apodrecida»(p. 80), la sua principale preoccupazione si direbbe quella di connotare l'amalgama incipiente soprattutto attraverso il contrasto con la stantia prosaicità del quotidiano e l'inevitabile limitatezza del discontinuo: «O que existe é outra coisa doirada e imensa, esfarrapada e imensa. Põe-se a caminho outro panorama, como se todo o infinito de repente se aproximasse de nós, com os seus mundos e o seu mistério indecifrado»(*Ibidem*).

Gli stessi caratteri dell'«outra coisa» (dorata e immensa, lacera e immensa) risultano quindi incerti e indefiniti, permettendo la sovrapposizione e la commistione della luminosità solare dell'oro alchemico («a nódoa de oiro»; p. 83) e della cupezza tenebrosa del «borrão» «trágico» e «informe»(p. 80), mescolati e frammisti nel vorticare inarrestabile di un «turbilhão colérico» che

«abala o mundo» ed è allo stesso tempo «oiro e negro, esplêndido e feroz»(p. 81). Potremmo dire che, nella trama simbolica di *Húmus*, l'indefinibile "chiazza" (simultaneamente radiosa e umbratile, oscura e dorata) corrisponde al punto d'incontro in cui convergono e si unificano i contrari. L'essere inglobati nella macchia amorfa che si espande potrebbe quindi alludere all'esperienza della perdita di sé, della mescolanza e dello smarrimento propiziati dalla discesa nelle spire splendide e oscure della continuità vivente. Un'esperienza accessibile solo a patto di farsi carico della propria natura in tutta la sua contraddittoria completezza, accettando le quintessenze e le impurità, i diamanti e le scorie, le vette angeliche e gli abissi bestiali che nel suo alveo formano un agglomerato coeso e indissolubile: «Cada um vê doirado. [...] Tem de ir até ao mais profundo do inferno e até a vacuidade do céu. Cada um tem de olhar a si mesmo, nu e ridículo, nu e esplêndido»(p. 93).

Il ricorso, nell'opera di Brandão, all'immagine della «nódoa imensa» che «alastra» e «satura de oiro a insignificância e o génio»(p. 89) si inserisce, d'altronde, nell'ambito di un'apocalittica metamorfosi in cui l'accentuazione dei lineamenti celestiali della cittadina è direttamente proporzionale alla recrudescenza dei suoi tratti infernali. Nell'ambito della sovversione onirica delle tradizionali categorie di realtà il ritorno all'amorfo e la *coniunctio oppositorum* a cui allude l'immagine della «nódoa» si direbbero allora preconizzare l'avvento di un mondo nuovo, alchemicamente sublimato e trasmutato, in cui tutte le virtualità latenti risultano contemporaneamente e contraddittoriamente concretizzate.

I plurimi affioramenti del motivo dell'«outra coisa» possono quindi essere letti, nel loro complesso, come diverse fasi della caotica irruzione nella vita di tutti giorni delle energie inesauribili di una realtà latente, amorfa, continuamente cangiante, la cui natura, non potendo essere definita da tratti precisi e inequivocabili, che in qualche modo ne arginerebbero la proteiforme molteplicità, è piuttosto connotata da alcuni tipici vettori dinamici. Il lettore di *Húmus* può infatti esitare e restare interdetto di fronte alla sfida posta dalla comprensione di ciò a cui allude l'enigmatica *altra cosa* che nell'ordito del testo si solleva dalle viscere della terra, si espande e cinge d'assedio la *vila* pietrificata, ma non avrà difficoltà a riconoscere il legame che imparenta tutti i frammenti in cui *qualcosa* si solleva dalle viscere della terra, si espande, ecc. Intendiamo con ciò dire che a connotare «a outra coisa» è soprattutto una gamma di azioni tipiche, un ventaglio di motivi dinamici che, soli, possono fornire delle informazioni più dettagliate sul loro soggetto e coadiuvare nella delucidazione dei suoi tratti salienti.

A tal proposito si può prendere in esame un breve brano della giornata (18 dicembre) che apre il terzo capitolo dell'opera («A vila e o sonho»), al cui interno i suddetti motivi dinamici risultano raggruppati e concentrati nello spazio di pochi periodi, dramatizzando l'eruzione del denso magma tellurico, che qui assume la consueta forma di macchia dorata.

Pouco a pouco o sonho dissolve, a nódoa de oiro alastra. Vai mexer com o subterrâneo, acorda os mortos, desenterra o sonho submerso há dois mil anos, sobressalta o instinto, bole com todas as almas sobrepostas até ao fundo da vida. Transforma, volta a existência do avesso, deita o muro abaixo. Por ora é só uma ideia, mas sai-nos de cima o peso do mundo... Mexe em tudo, revolve todas as raízes que se apoderaram da vila. O sonho cai na regra, no charco de interesses, na hipocrisia que se não atreve, nos dentes afiados que se transformam em sorrisos, na paciência de quem espera uma herança com vagares de quem tece uma teia.(pp. 83/84)

In questo passaggio è possibile riconoscere, innanzitutto, le tracce di un moto effusivo che risulta orientato ora sull'asse dell'espansione orizzontale e della corrispondente infrazione di eventuali barriere che ne ostacolano l'incedere («a nódoa de oiro alastra»; «deita o muro abaixo»), ora su quello, verticale, dell'affioramento e dell'emersione, essendo preceduto, nel secondo caso da un previo movimento di discesa e affondamento che ricorda quello della pala o dell'aratro che, per portare alla luce ciò che giace in profondità, devono prima penetrare a fondo nella terra, escoriandone la scorza superficiale («Vai mexer com o subterrâneo [...] desenterra o sonho submerso há dois mil anos»). A quest'ultimo versante dell'immaginazione dinamica è possibile ricondurre, d'altra parte, anche il motivo del rivolgimento intimo dell'humus rimestato e quello

connesso dello sradicamento, che si contrappongono evidentemente alla terebrazione e al radicamento attraverso cui la dimensione inautentica della maschera e della finzione tenta invano di innestarsi al cuore della realtà («bole com todas as almas sobrepostas até ao fundo da vida.»; «revolve todas as raízes que se apoderaram da vila»). Il duplice movimento di affondamento e riemersione che connota, in questo caso, l'azione laboriosa di un'alterità intimamente dinamizzata, descrive, d'altra parte, una parabola isomorfa a quella percorsa dai paralleli impeti di sprigionamento energetico e dissoluzione dei legami («o sonho dissolve», «sai-nos de cima o peso do mundo... »). Ai vettori cinetici che si sviluppano sulla coordinata orizzontale o su quella verticale vanno poi aggiunti quelli che lasciano invece trasparire un moto privo di una direzione ben definita, traducendo piuttosto lo sconvolgimento di un'agitazione sussultoria («sobressalta o instinto»; «Mexe em tudo»), di un impatto violento tra due principi contrastanti («O sonho cai na regra») o dell'inversione prospettica di un diametrale rovesciamento («volta a existência do avesso»).

Sono questi allora gli elementi che possono aiutare il lettore (e lo studioso) a individuare le epifanie dell'«outra coisa» nell'ambito dello scritto brandoniano, consentendo, quanto meno, di riconoscere in tale oggetto un *qualcosa* che si manifesta attraverso alcune caratteristiche isotopie dinamiche: queste ultime, infatti, percorrono l'intero testo e contribuiscono in maniera determinante a plasmarne il senso. Già a partire dalla continuazione della stessa giornata del 18 dicembre, ad esempio, l'avanzata di una contro-realtà magmatica torna a essere descritta coniugando e contaminando i vettori dell'emersione, del rivolgimento tellurico e dell'infrazione dei limiti, grazie anche a metafore che ne paragonano l'effusione incontrollabile al traboccare di un contenitore colmo, al suppurare di una ferita infetta o al gonfiore di un corpo che strappa le cuciture dei tessuti che dovrebbero rivestirlo. (Cfr. p. 88). Appare qui anche il nero getto di disperazione che si libera dalle guglie della cattedrale, quasi a completare con l'immaginazione la tensione verticale dell'architettura gotica, fornendo quella che è forse una delle più efficaci espressioni di un vettore tematico, quello dell'emersione del profondo, in cui è legittimo riconoscere il principale asse semantico dell'intera opera: «[...] e neste canto, mais sonho, entre negrume acumulado, treva viva num buraco de treva, que a si própria se enovela num desespero, até que não cabe na catedral, irrompe para o lado de fora e chega num jacto ao céu» (p. 86).

4. Il paradigma della soglia

[...] *Perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time which we step over the threshold of the invible.*

Joseph Conrad

4.1. Il paradigma della soglia e l'isotopia dell'*espanto*

La giornata che apre la narrazione ingannevolmente diaristica di *Húmus*, quella del 13 novembre, conservandosi invariata nelle tre successive versioni del testo licenziate dall'autore, parrebbe configurarsi come il portico d'entrata all'universo finzionale che in esso si dischiude, introducendo il lettore nell'ambiente di una cittadina che non fa solo da teatro all'azione, ma è anche, soprattutto, il protagonista collettivo delle principali svolte diegetiche dell'opera. In effetti la metamorfosi innescata dall'irruzione dell'energia onirica nell'alveo di un mondo pietrificato e sclerotico coinvolge la *vila* nel suo complesso, come mettono in luce alcuni capitoli di importanza nodale per lo sviluppo diegetico (I, III, VI, X, XV, XVII, XX), al cui interno uno stesso movimento drammatico coinvolge tutti i personaggi, producendo simultaneamente analoghi mutamenti in ognuno di loro: «todas as velhas dão de repente um salto brusco no vácuo»(p. 107); «todos encaram com desespero os próprios fantasmas»(p. 137); «Chegou a primavera. Deita flor a D. Leocádia, a D. Hermínia e a D. Penarícia»(p. 169).

Se i primi paragrafi dell'opera si risolvono, così, nella stereotipata descrizione di un soggetto comunitario che gioca il ruolo principale nel successivo sviluppo del testo (l'urbe decadente e i suoi abitanti), la presenza, palese fin dall'*incipit*, di un *personaggio che dice io* parrebbe costituire il contro-canto individuale a tale epopea collettiva. Tutto lo scenario urbano si rivela, infatti, attraverso il filtro della percezione soggettiva dell'io narrante, come esplicita chiaramente, nella giornata d'apertura, il ricorrente impiego di verbi di percezione alla prima persona singolare («ouço», «vi», «ponho o ouvido à escuta»). I lineamenti della città emergono così, disordinatamente, tra le lacune di una foschia percettiva in cui il soggetto amalgama impressioni provenienti da diversi ambiti sensoriali e collocate su diverse stratificazioni temporali.

In questo modo l'enunciatore instaura un rapporto ambiguo con lo spazio urbano che costituisce l'oggetto del proprio enunciato. Quando afferma che: «Na realidade isto é como Pompeia um vasto sepulcro: aqui se enterraram todos os nossos sonhos»(p. 57), egli impiega contrassegni deittici («isto», «aqui») e un aggettivo possessivo («nossos»), che lo collocano nell'alveo dell'ambiente descritto e lo includono nel novero degli abitanti della cittadina, senza per questo, tuttavia, identificarsi chiaramente con un personaggio che intervenga all'interno della storia. L'acuta intuizione di M.J. Reynaud, che vede nel narratore una sorta di «supraconsciência da vila»,¹ può produrre, a nostro avviso, risultati ancora più interessanti a patto di rovesciare anche i termini della questione e individuare simultaneamente nella *vila* di *Húmus* l'esternarsi immaginario di una coscienza tormentata. Raccontando il dissidio e la crisi di cui è protagonista, il narratore racconta anche il dissidio e la crisi che parallelamente attraversano la città; soffermandosi sulle tragedie ridicole e sulle farse tragiche di cui sono attori i vari personaggi, egli non fa che ripetere ossessivamente i passaggi dolorosi e grotteschi di un unico dramma, il proprio.

Quella di *Húmus* si potrebbe allora considerare una *cosmogonia intima*, in cui tutto l'universo narrativo scaturisce dall'esternazione drammatica di una coscienza scissa, in un gioco di corrispondenze tra microcosmo e macrocosmo che è caratteristico della poetica brandoniana.² Lo

¹ Maria João REYNAUD, «O narrador e a sua sombra», in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão*, pag. 33.

² L'ipotesi qui proposta è d'altronde suggerita da Gabiru in un brano dei suoi «Papéis», in cui si palesa l'espressionismo egocentrico sotteso all'intera opera: «Talvez o mundo não exista, talvez tudo no mundo sejam expressões da minha própria alma [...] Estou até convencido que nenhum destes seres existe. Este fel é o meu fel, este sonho grotesco o meu sonho. Estou convencido que tudo isto são apenas expressões de dor – e mais nada»; Raul BRANDÃO, *Húmus*, pag. 212.

scenario urbano diventa allora immagine metaforica dei contrasti che lacerano l'interiorità individuale, in bilico tra io superficiale e io profondo. La duplicità del soggetto si riflette nella morfologia di un universo che si struttura su due piani distinti e paralleli: la superficie della realtà immediatamente accessibile ai sensi, di cui il testo accentua la natura ingannevole e illusoria, e l'abisso dell'ignoto e dell'indifferenziato, che subito oltre l'orizzonte della percezione pare spalancare la propria immane voragine.

L'antinomia offre così la sua struttura intrinseca al modello di mondo attualizzato dal testo, nei parametri di un'opposizione binaria di fenomeno e noumeno, reale e immaginario, maschera e sogno, che è indice inequivocabile dell'adesione dell'opera di Brandão allo schema estetico-ideologico sotteso a buona parte della letteratura finesecolare, soprattutto di tendenza simbolista. Il narratore di *Húmus* incarna, sotto questo aspetto, il prototipo del letterato finesecolare che, spregiando il conformismo e i dogmi universalmente accettati, si avventura nella solipsistica ricerca di una verità ignota ai più e che, per questa stessa ragione, egli presuppone celata, occulta, raggiungibile solo trasponendo il diaframma di ciò che si manifesta ai sensi. Le coordinate dell'immaginario riflesso dal testo articolano, di conseguenza, il rapporto tra realtà superficiale e realtà profonda seguendo lo schema fornito dalle assai comuni antinomie *alto/basso* e *davanti/dietro*. Sondare quel che si nasconde *oltre* la scorza esperibile corrisponde, allora, innanzitutto, a scoprire ciò che sta *al di sotto* e *dietro* a essa.

Nel corso della nostra analisi abbiamo già avuto modo di soffermarci su molteplici esempi della dicotomia *alto/basso*, la cui elevata ricorrenza ha permesso di individuare nell'emersione del profondo quello che può essere considerato il principale vettore tematico dell'intera opera. Non va trascurata, tuttavia, l'analoga rilevanza che acquisisce, nel suo sviluppo, anche uno schema di opposizioni giocato sul piano dell'orizzontalità, tracciato a partire dalle coppie *davanti/dietro* e *al di qua/al di là*, a cui si collega l'idea di un diaframma che separa i due contrapposti campi del reale, ovvero, per usare l'espressione del saggista pre-romantico Karl Philipp Moritz di un «tramezzo che separa sogno e realtà».

Il titolo scelto dallo scrittore per il quinto capitolo dell'opera, «Atrás do muro», è in effetti solo l'occorrenza più vistosa di quella che potremmo definire una diffusa tendenza “dietrologica” del testo, come testimonia il largo impiego delle forme preposizionali «atrás de» o «por trás de», che ricorrono sempre con le stesse implicazioni semantiche: «Sinto uma dor sem gritos por trás da imobilidade»(p. 64); «Atrás desta vila há outra vila maior [...] Outra velha mexe por trás desta velha mesquinha»(p. 66); «O pior de tudo é que sinto uma sombra por trás de mim e não sei por que nome lhe hei-de chamar»(p. 113). Tale prospettiva ricorre in tutta l'opera, inserendosi nei parametri di una strategia testuale in cui, come osserva P. Eiras: «A duplicidade[...] é descrita como fragmentação do sentido».³ Tuttavia, come osserva lo stesso critico portoghese, «*Húmus* relativiza esta cosmovisão ao instaurá-la»,⁴ il che significa, relativamente al meccanismo descrittivo in esame, che *dietro* un diaframma se ne può celare un secondo e poi un terzo, in una vertigine di rifrazioni infinite simile a quella prodotta da due specchi che si fronteggiano: «Mais gritos no turbilhão dos mundos, e atrás deste turbilhão outro maior – e mais gritos ainda»(p. 91); «Atrás deste assombro há outro assombro – e depois outro assombro ainda»(p. 96); «Atrás deste infinito vivo há outro infinito vivo. Atrás desta impenetrabilidade, há outra camada de impenetrabilidade, outra vida ainda, outro desespero sôfrego»(p. 113).

La bipartizione presupposta dalle coordinate spaziali di *Húmus* produce comunque, in modo almeno provvisorio, la visione di due realtà parallele e incomunicabili, tradotta, in uno degli esempi sopraccitati, nel contrasto deittico tra gli aggettivi *este* e *outro*, per cui a *questa* «vila» corrisponde una «*outra* vila maior» che resta, in linea di principio, inattingibile, mentre, analogamente, un'«*outra* velha» si fa carico dell'inquietudine ricalcata da *questa* «velha mesquinha». Gli esempi si potrebbero a questo punto moltiplicare («sento aqui ao lado outra vida que me mete medo», p. 64; «há outra coisa para lá do cenário de que me rodeio», p. 65), e sarebbe soprattutto interessante

³ Pedro EIRAS, *Esquecer Fausto*, pag. 88.

⁴ *Ivi*, pag. 89.

indicare come, in tale contesto, risulti particolarmente calzante la similitudine tra la città e un acquario le cui pareti stabiliscono l'invalidabile barriera con tutto ciò che si trova all'esterno: «Estamos aqui como peixes num aquário. E sentindo que há outra vida ao nosso lado, vamos até a cova sem dar por ela» (*Ibidem*).

Alla parete di una vasca di pesci corrispondono nel testo, d'altra parte, anche molte altre immagini che s'inquadrano in un'analoga tipologia, rendendo in ogni caso l'idea di un divisorio, un tramezzo, un diaframma che impedisce il contatto con la componente ignota, segreta e autentica del reale e ne ostacola anche, in molti casi, la stessa percezione. Va notato, tuttavia, che queste icone della discontinuità e della separazione non risultano sempre, nell'ordito semantico dell'opera, connotate dai valori della perennità e della rassicurante (o soffocante) stabilità; si tratta anzi, spesso, di barriere esili e provvisorie, costantemente sul punto di cedere all'onda d'urto delle forze magmatiche e incontenibili che si agitano oltre di esse.: «Está outra coisa por trás do tabique, outra coisa que não quis ver e que o sacode com desespero» (p. 93). Quella del sottile diaframma che si contrappone all'agitazione irrefrenabile di una contro-realtà smisurata e minacciosa è d'altronde un'immagine che lo scrittore svilupperà anche nella suggestiva descrizione, inserita in *As Ilhas Desconhecidas*, del notturno viaggio oceanico da Lisbona all'isola di Madeira, con una esigua balaustra ad arginare il moto spaventoso del mare in tempesta.⁵ Si potrebbe allora dire che l'esperienza fulcrata, per l'io-narrante di *Húmus*, così come per il passeggero della traversata atlantica, è quella dello stupore sgomento di chi repentinamente avverte la presenza di ciò che sta *al di là della soglia*: una sensazione ambigua, a metà strada tra lo spavento e la meraviglia, che nell'idioletto dello scrittore è indicata dalla parola *espanto*. Per Brandão l'*espanto* si rivela dunque, fondamentalmente, l'esperienza del limite.⁶

Come evidenziano numerosi passaggi dell'opera, del resto, l'*espanto*, pur acquisendo di volta i volta differenti sfumature psicologiche, scaturisce invariabilmente dalla contemplazione, ora affascinata ora intimorita, dello smisurato e dell'incommensurabile («uma coisa *infinita*, um negrume *infinito*, uma vida *infinita*»), e, sotto questo aspetto, si integra alla perfezione nella categoria prettamente romantica del *sublime*, così come formulata nei testi classici di Edmond Burke (1729-1797) e Immanuel Kant (1724-1804). In effetti è possibile classificare molti passaggi di *Húmus*, accomunati dalla ricorrente isotopia dell'*espanto*, non solo secondo la categoria kantiana del *sublime matematico* (come fascino vertiginoso dell'illimitato e dell'inesauribile), ma anche sotto quella, affine, del *sublime dinamico*, riconducibile allo spettacolo di fenomeni naturali di immane portata che rafforzano nell'uomo il senso della sua finitezza; di quest'ultimo vettore estetico si ha testimonianza, infatti, già nel capitolo iniziale dell'opera.

Atrás da insignificância andam os céus, os mundos, os vagalhões doirados. Anda o desespero. Anda o instinto feroz. Atrás disto andam as enxurradas de sóis e de pedras, e os mortos mais vivos do que quando estavam vivos. Atrás do tabique e das palavras anda a Vida e a Morte e outras figuras tremendas. Atrás das palavras com que te iludes, de que te sustentas, das palavras mágicas, sinto uma coisa descabelada e frenética, o espanto, a mixórdia, a dor, as forças monstruosas e cegas. (p. 67)

La peculiarità dell'esperienza del sublime descritta in *Húmus* si direbbe, tuttavia, derivare soprattutto dal fatto che questa non scaturisce dall'ammirazione *diretta* di uno scenario imponente, sterminato e indistinto (secondo la *vulgata* del paesaggismo romantico), quanto, piuttosto, come palesa il ricorrente impiego dell'espressione «atrás de» nel brano sopra riportato, dall'attività immaginativa di chi oscuramente intuisce e presente quel che si cela *dietro*, *al di là* di un diaframma che ne impedisce l'effettiva contemplazione. Ciò equivale a dire che in *Húmus* è possibile seguire la

⁵ Raul BRANDÃO, *As Ilhas Desconhecidas*, pag. 32.

⁶ Sulla centralità dell'*espanto* nella poetica brandoniana: Cfr. Joel SERRÃO, «Raul Brandão: Espanto, Absurdo e Sonho» in *Temas Oitocentistas II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978, pp. 117-132; Álvaro Manuel MACHADO, *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*, pp. 98 e sg.; Óscar LOPES, «Raul Brandão» in *Entre Fialho e Nemésio*, pp. 358 e sg.; Carlos Henrique do Carmo SILVA, «O recorte do *sensível* e a categoria do *espanto* na estética de Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão*, pp. 55-77.

traccia, dispersa e frammentata in molteplici lacerti, di un'avventura dello spirito per certi versi analoga a quella condensata nei quindici serratissimi endecasillabi de *L'infinito* di Giacomo Leopardi.⁷ Nel componimento del poeta di Recanati è infatti, com'è noto, proprio la siepe «che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude», a propiziare l'evocazione immaginaria degli «interminati spazi», i «sovrumani silenzi», la «profondissima quiete» e l'«infinito silenzio» che di là da questa si estenderebbero a dismisura. La veduta più sublime risulta così essere quella da cui lo sguardo rimane escluso, mentre la contemplazione parrebbe risolversi in una peripezia tutta mentale, esercitandosi su ciò che si finge soltanto di percepire («Io nel pensier mi fingo»).

In prima istanza si potrebbe allora osservare che, apparentemente, la dicotomia visibile-invisibile viene superata ne *L'infinito* da una visione tutta interiore, secondo un processo tipico anche della *rêverie* brandoniana («Fecho os olhos [...] e na luz turva vejo »; p. 66), di cui si è precedentemente sottolineata l'ascendenza romantica («I saw – with shut eyes, but acute mental vision»; Mary Shelley). Occorre, comunque, tener presente che nella poesia di Leopardi l'immaginazione tutta interiore coesiste problematicamente con l'atto concreto dell'osservazione intenzionale e partecipe («sedendo e mirando»), creando un contrasto dialettico in cui, come sottolinea Giorgio Bertone: «l'attività del “mirare” non è cancellata, ma sospesa nel suo esito referenziale, non nella sua intensità. Anzi qui “mirare” vuol dire “mirare” qualcosa fuori (la siepe, la barriera) con un'intensità tale da non vederlo più».⁸ In modo analogo l'intensificarsi di una cosciente volontà percettiva porta anche il narratore di *Húmus* a trascendere paradossalmente gli stessi limiti del sensibile, fondendo in un amalgama indissolubile il concreto stimolo sensoriale e il suo sovra-senso metaforico (Ad esempio: «Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas»; p. 57).

È così evidente che l'apprensione dell'infinito non avviene, né in *Húmus*, né nel *Idillio* leopardiano, *malgrado* l'ostacolo rappresentato dalla barriera che ostruisce la visuale (sia essa siepe o «tabique»), ma che anzi tale esperienza è possibile proprio *grazie* alla presenza del diaframma astante. La limitazione della capacità visiva è infatti direttamente proporzionale al potenziamento di quella immaginativa, l'avvicinamento all'infinità, che alla fine del componimento poetico diverrà fusione e compenetrazione, è propiziato da una situazione in cui, come nota lo stesso Leopardi nello *Zibaldone*: «L'anima si immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario».⁹

Per i due scrittori, vissuti in tempi e luoghi diversi e distanti, l'immensità incommensurabile è quindi sempre, comunque, ciò che sta oltre, ovvero ciò che viene negato ai sensi, finiti e limitati come la stessa natura umana. Anche nel romanzo portoghese, infatti, come abbiamo avuto modo di notare, l'epifania dell'*espanto* è inestricabilmente collegata all'idea di un limite, di un confine, di un'invalicabile linea di demarcazione, che solo all'immaginazione (Brandão direbbe al «sonho») è eccezionalmente dato trasporre. Nell'anonima *vila* di *Húmus*, allora, così come sull'«ermo colle» della campagna marchigiana: «Para trás daquela parede fica o céu infinito» (p. 64).

4.2. Evento narrativo e mondi possibili

Ci si è soffermati sulle implicazioni che il cronotopo della soglia ha sulla configurazione spaziale del modello di mondo postulato nel testo in esame. Passando all'analisi delle sue conseguenze sulla coordinata temporale occorre innanzitutto ricordare, con Bachtin, che il tempo della soglia è quello della crisi, dello scarto, del cambiamento spesso brusco e imprevisto. Il paradigma della soglia non corrisponde allora, come avviene sotto il profilo spaziale, a uno schema statico, ma piuttosto alla

⁷ Giacomo LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Milano, Mondadori, 1978, pag. 166.

⁸ Giorgio BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000, pag. 222.

⁹ Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Graziati, 1991, pag. 171.

condizione previa di un processo dinamico, di una svolta drammatica, di un fenomeno metamorfico. In altri termini si può dire che all'interno dei parametri impliciti a tale modello temporale si può compiere l'unico e fondamentale evento narrativo che si dà nell'ambito di *Húmus*, ovvero il repentino e mai definitivo passaggio di stato che trasfigura la cittadina paralizzata dalle vuote convenzioni della commedia sociale nel suo doppio onirico, mostruoso e fantasmagorico, dramatizzando il repentino scarto che dalla città-simulacro conduce alla «vila feita sonho» (p. 169). Rifacendoci all'applicazione in ambito narratologico della teoria dell'azione sviluppata da Georg Henrik von Wright (1916-2003), di cui è capofila il teorico della letteratura ceco Lubomír Doležel, possiamo allora inquadrare il cambiamento di stato dramatizzato nell'opera di Raul Brandão nell'ambito di almeno due differenti sistemi modali. Sotto il profilo della modalità *epistemica*, la cui struttura formale si articola nella triade *noto/ignoto/creduto*, il mutamento che costituisce il principale vettore narrativo di *Húmus* può essere riconosciuto nella rivelazione di una verità occulta che corrisponde tanto allo svelarsi perturbante della realtà misteriosa che si cela al di là delle apparenze sensibili (passaggio dall'ignoto al noto), quanto alla presa di coscienza individuale di chi trascende l'auto-rappresentazione consolante e menzognera che l'ha fino a quel momento tratto in inganno (passaggio dalla credenza erronea alla conoscenza). Sotto questo aspetto la struttura epistemica del romanzo di Brandão si direbbe dunque ricalcare il processo di svelamento che costituisce la radice, anche etimologica, di tutta la letteratura apocalittica, riflettendone gli effetti anche nelle molteplici “apocalissi interiori” dei singoli personaggi.

È possibile, nondimeno, riconoscere l'operatività, nello stesso testo, di un sistema *aletico*, i cui parametri pongono le modalità della possibilità, dell'impossibilità e della necessità quali determinanti fondamentali del modello di mondo postulato. La morte è in tale contesto un evento che viene inizialmente presentato come *necessario* («Estamos aqui todos à espera da morte!»; p. 68) – nell'alveo di un regime *aletico* che pare riprodurre nel mondo “finzionale” di *Húmus* le condizioni del mondo naturale –, ma che viene poi quasi immediatamente dislocato, seppure in modo ambiguo e discontinuo, dapprima in un regime di *possibilità* (Gabiru lavora a un miracoloso *elixir vitae*: «o soro que acaba de vez com a velhice e arreda a morte para confins ilimitados»; p. 74), fino a connotarsi, in alcuni momenti, come un evento che diviene *impossibile* («A morte não existe, desapareceu a morte...»; p. 84).

Dal punto di vista della modalità aletica l'abolizione della morte può essere allora considerato l'unico vero e proprio evento narrativo di una qualche rilevanza (in questo caso, in realtà, estrema rilevanza) all'interno dello scritto di Brandão. Evento istantaneo e fulmineo, esso implica lo scarto, il salto di paradigma che costituisce il fulcro dell'intero romanzo. Ma siccome la tensione tra le diverse polarità aletiche rimane irrisolta lungo l'intero testo, esso è anche un avvenimento paradossale, che sembra costantemente sul punto di accadere e allo stesso tempo sembra sempre essersi *appena* realizzato.

Il lettore di *Húmus* è di fatto costretto a chiedersi quale credito dare all'affermazione, ripetutamente ribadita dal narratore, della scomparsa della morte dalla gamma degli avvenimenti possibili nel mondo “finzionale” dell'opera, vista e considerata tanto la compresenza di asserzioni quanto il prodursi di eventi narrativi che sembrano non tenerne minimamente in conto le conseguenze. Affermazioni quali «desapareceu a morte» (p. 92) o «a vida dura séculos» (p. 137), apparentemente autenticate dal narratore già, rispettivamente, nei capitoli III e X, entrano di fatto in conflitto con alcune delle più significative situazioni narrative seguenti, come, ad esempio, all'interno del Cap. XV, gli episodi in cui la signora Biblioteca è costretta a confrontarsi con l'ineluttabile finitezza della vita («O que tu queres é esta vida, esta insignificância e estos restos – e está aqui a morte inexorável»; p. 181), oppure la signora Restituta pone fine ai suoi giorni con un gesto suicida («Balouça ao vento, a uma réstia de luar, pendurado numa corda, o cadáver da D. Restituta [...]»; p. 184).

Parrebbe allora di poter riconoscere in *Húmus*, come fa Pedro Eiras, un caso di narrazione autoinvalidante (*self-voiding*), il cui ordito diegetico dimostrerebbe la propria stessa impossibilità: «O enredo ficcional de *Húmus* é postulado (anulação da morte, ressurreição dos mortos) mas parece

nunca ter lugar (os vivos continuam a morrer, não há diálogo entre mortos e vivos). Nunca saberemos, *contra o próprio programa do texto*, se a morte foi anulada ou, pelo contrário, tornada ubíqua». ¹⁰ Ci pare del tutto legittimo, di fatto, leggere lo scritto di Brandão come un testo che, per usare la terminologia impiegata da L.Doležel in *Heterocosmica* (1998), *sovverte i propri criteri di autenticazione*. Va tuttavia rilevato che, nel modello proposto nel riferito studio, il teorico ceco opera una distinzione tra narrazioni autoinvalidanti vere e proprie (la cui mancata autenticazione dipende dal venir meno di condizioni in grado di garantire la legittimità dello stesso atto narrativo) e testi letterari volti alla costruzione di mondi impossibili (in cui, ricorrendo a una strategia semantica, si introducono contraddizioni nel mondo finzionale). ¹¹

Nella prima categoria, Doležel inserisce innanzitutto un genere letterario come lo *skaz*, ben noto grazie agli esemplari lasciatici da Gogol' e caratterizzato da un discorso narrativo in cui vengono introdotte asserzioni che ne contraddicono gli stessi presupposti pragmatici e performativi. Così, ad esempio, lo scrittore russo riporta, dapprima, ampi stralci del monologo interiore attribuito al protagonista de *Il cappotto*, mentre questi si reca presso il laboratorio del proprio sarto, per poi tuttavia suggerire tre possibili reazioni dello stesso davanti a un ritratto femminile senza optare per nessuna, visto che, afferma, «non si può entrare nell'animo di un uomo e sapere tutto ciò che pensa»(!).

Nei testi letterari appartenenti alla seconda categoria a emergere sono invece mondi "finzionali" logicamente impossibili, ovvero universi narrativi che contengono al loro interno asserzioni conflittuali e inconciliabili. Tale tipologia testuale si caratterizzerebbe, dunque, come una «collezione di frammenti di mondi finzionali che non possono coesistere»; ¹² Doležel cita a tal proposito esempi quale il racconto *Roads of Destiny* (1909) di O.Henry, in cui il protagonista muore tre volte in tre modi diversi, o il romanzo *La maison de rendez-vous* (1965) di Alain Robbe-Grillet, che porta provocatoriamente ai massimi livelli di auto-contraddittorietà e incoerenza questa particolare tipologia di narrazione.

Il romanzo di Brandão parrebbe potersi meglio inquadrare in questa seconda famiglia di opere letterarie, proiettando simultaneamente nel proprio ordito narrativo gli esiti di due scenari differenti, che si escludono a vicenda. La scomparsa/non scomparsa della morte rappresenta infatti lo spartiacque tra due distinti «mondi possibili» tra cui il testo non sceglie, ma di cui vaglia in modo intermittente le eventuali conseguenze. Un discorso del tutto parallelo può essere fatto, d'altra parte, anche per l'altro bivio fondamentale della struttura semantica di *Húmus*, quello dell'esistenza/non esistenza di Dio, al cui snodo, secondo quanto indica P. Eiras: «Narrativas opostas [...] são testadas simultânea ou alternadamente». ¹³ La natura fulcrale di avvenimenti quali il venir meno della morte o di Dio non risulta di fatto negata nel "multiverso" di *Húmus*. Tuttavia il verificarsi o il non verificarsi di tali eventi, invece di collocarsi all'interno di una catena retta da irreversibili rapporti di causa-effetto, spezzando tra un prima e un dopo il *continuum* temporale dell'opera, rappresenta piuttosto la porta d'accesso a due distinte dimensioni parallele, tra cui si verifica una perpetua oscillazione. A essere rappresentato nel testo è allora un continuo e reversibile *scarto*, un ininterrotto slittamento tra due modelli di realtà contrapposti e inconciliabili.

4.3. Il dialogo sull'estrema soglia

Tornando al paradigma epistemico in cui si è precedentemente riconosciuto uno dei due sistemi modali fondamentali per la struttura semantica di *Húmus*, resta ancora da aggiungere che il passaggio dalla credenza erronea alla conoscenza (il così iberico *desengaño*) pare, di fatto, costituire il presupposto di una situazione drammatica che ha un ruolo cardinale nell'opera, ovvero quella della dolente ammissione di un individuo che, poco prima di abbandonare la vita, si accorge

¹⁰ Pedro EIRAS, *Esquecer Fausto*, pag. 97.

¹¹ Lubomir DOLEŽEL, *Op. cit.*, Vedi: pp. 163-171.

¹² *Ivi*, pag. 167.

¹³ Pedro EIRAS, *Esquecer Fausto*, pag. 68.

con sgomento e orrore di non averne saputo godere e approfittare appieno. D'altra parte, come avverte V. Viçoso: «Toda a obra de Brandão é [...] percorrida por esse frêmito do não-vivido que se consciencializa agonicamente, num balanço final, quando já se está a beira do abismo».¹⁴

La struggente ammissione dell'anonimo narratore di *Húmus* («Acordo e grito: - Eu não vivi! eu não vivi! – E cada vez o meu protesto ascende mais alto. Quero tornar a viver a mesma vida aborrecida e inútil, quero recomeçar a desgraça»; p.75), riverbera in effetti, in molti altri punti dell'opera brandoniana, dai paragrafi introduttivi del primo volume delle *Memórias* («Hoje acordei com este grito: eu não soube fazer uso da vida!»)¹⁵ al cap. VIII del romanzo *A Farsa*, in cui il personaggio di Antoninho, avvertendo l'inesorabile approssimarsi della fine, reclama di non essersi potuto rallegrare nemmeno un giorno delle gioie della vita;¹⁶ dalle pagine di *Os Pobres*, in cui la stessa dolente ammissione è messa in bocca al bizzarro filosofo Gabiru («Vieram depois as palavras, os mestres, os amigos, e eu nunca mais achei sabor à vida, até que acordei agora com este grito: Nunca vivi!...»),¹⁷ fino al caso esemplare dell'atto unico *O Avejão* (1929), tutto pervaso, per usare le parole di Guilherme de Castilho, dal «sentimento de pânico que se apodera do homem quando, no momento derradeiro, no “momento supremo” em que a vida já não é vida e a morte não é ainda morte, reconhece que “não viveu a vida”».¹⁸

In tutti questi casi la soglia tra vita e morte si converte allora nel teatro di un confronto finale, di un dibattito interiore che raggiunge il culmine della propria veemenza allorché tutti gli interrogativi lasciati senza risposta tracimano dal vaso di Pandora in cui l'abitudine e l'etichetta parevano averli stabilmente relegati. In punto di morte i personaggi di Brandão constatano, infatti, l'impossibilità di eludere domande quali: «Chi sono?», «Come ho vissuto?», «È possibile dare un senso all'esistenza?». La tensione espressiva della sua opera si direbbe allora toccare l'apice proprio quando a imporsi è l'improrogabile esigenza di un intimo confronto condotto in una situazione estrema e senza via d'uscita, *sull'estrema soglia* dell'esistenza stessa.

L'imminenza della fine costringe, infatti, il soggetto a prendere coscienza delle proprie intime contraddizioni, ormai sciolte dal laccio di qualsiasi freno inibitorio e pronte a erompere con tutta la propria devastante potenza distruttiva. Se si prende ad esempio la sopraccitata opera teatrale *O Avejão* (1929), pubblicata da Brandão su *Seara Nova*, non sarà difficile riconoscere nel nucleo drammatico attorno a cui si struttura la breve *pièce*, ovvero il confronto, sul letto di morte, tra l'anziana protagonista e lo “spettro” che intitola l'opera, l'esteriorizzazione scenica di un serrato dibattito interiore. L'intervento dello spettro ha infatti l'effetto di far vacillare dalle fondamenta i precetti che hanno regolato l'esistenza della donna, ossessionata dall'idea della santità. Si assiste, insomma, direbbe Bachtin, a un *dialogo sull'estrema soglia*, genere alla base di una variegata pleiade di forme letterarie *carnevalizzate*, al culmine del cui sviluppo si collocherebbe per lo studioso russo l'opera romanzesca di Dostoevskij.¹⁹ Profonde affinità si direbbero di fatto legare questa specifica tradizione di genere all'embrionale conflitto da cui scaturiscono, insieme a *O Avejão*, buona parte dei testi teatrali brandoniani, così come una gran copia di situazioni di tenore drammatico introdotte nell'ordito dei suoi romanzi, ivi compresa la sua opera principale.

La vicenda della beghina morente tormentata dalle domande di uno spettro, in *O Avejão*, così come gli episodi affini disseminati nelle restanti opere dello scrittore, possono quindi essere proficuamente inquadrati nella ricca genealogia su cui si verrebbe a innestare anche il romanzo polifonico dostoevskijano. Tentare, sulla scorta delle penetranti osservazioni di Bachtin, un lettura dell'opera brandoniana attraverso il paradigma del *dialogo sull'estrema soglia* potrebbe forse aprire, allora, anche prospettive stimolanti sul rapporto tra l'opera dell'autore di *Delitto e castigo* e quella

¹⁴ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 310.

¹⁵ Raul BRANDÃO, *Memórias*, Tomo I, pag. 35.

¹⁶ Raul BRANDÃO, *A Farsa*, pag. 147.

¹⁷ Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, pag. 123.

¹⁸ Guilherme de CASTILHO, *Vida e obra de Raul Brandão*, pag. 412.

¹⁹ Vedi il capitolo dedicato a «Particolarità di «genere» e di composizione narrativa delle opere di Dostoevskij» in Michail BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 133-234..

del suo corrispettivo portoghese, che al creatore di Stavrogin e Ivan Karamazov confessava di votare la propria maggiore considerazione.²⁰

All'interno del settore letterario del «serio-comico» («σπουδογέλαιον») a cui spetterebbe, fin dall'Antichità classica, l'espressione di un *senso carnevalesco del mondo*, Bachtin concede un particolare rilievo alla *menippea* (o satira menippea), che più numerose e profonde corrispondenze sembrerebbe trovare nelle forme letterarie *carnevalizzate* proprie dell'epoca moderna, come confermano i romanzi di Dostoevskij e, relativamente a quanto ora interessa evidenziare, le opere del creatore di *Húmus*. La *menippea*, infatti, definita nei suoi caratteri essenziali già da Menippo di Gadara (da cui prende il nome) e poi portata ai propri massimi fasti da Luciano di Samosata, è per eccellenza il genere dei «dialoghi sull'estrema soglia», come dimostra con nettezza paradigmatica uno dei suoi massimi esemplari, il *Ludus de morte Claudii* di Seneca, la cui struttura tripartita (anch'essa caratteristica del genere) trasferisce il teatro del confronto dialogico dalla Terra all'anticamera dell'Olimpo e alla porta degli Inferi. Propria della *menippea* è, quindi, una «eccezionale libertà di invenzione narrativa e filosofica», finalizzata alla creazione di situazioni eccezionali e straordinarie, la cui evocazione ha lo scopo di verificare e mettere alla prova una certa idea o una certa visione del mondo (e l'individuo che se ne fa portatore), testandone la resistenza e la bontà in una circostanza estrema che non conceda scappatoie e vie d'uscita, ovvero, di preferenza, nel drammatico frangente del passaggio dalla vita alla morte.

La *menippea* impiega, inoltre, il procedimento della *sincriasi*, che consiste nel mettere direttamente a confronto molteplici punti di vista su di una medesima questione e che costituisce, insieme all'*anacrisi* (la provocazione della parola con la parola), una delle particolarità che l'accomunano all'affine forma letteraria del «dialogo socratico». Se tuttavia, negli esemplari di questo secondo genere che dobbiamo a Platone e Senofonte il raffronto tra tesi discordanti è accompagnato dal ponderato sviluppo di argomentazioni ampie e complesse, ad animare la satira menippea è il brusco faccia a faccia di posizioni inconciliabili, l'estremo *aut aut* tra alternative diametralmente opposte, che alleggerendola da tutte le questioni in un certo modo «accademiche» le conferisce il tipico andamento discontinuo, movimentato e drammatico. A essere accostate sono qui, infatti, le «posizioni ultime sul mondo», i «nudi *pro et contra* sulle questioni ultime della vita», di cui, tuttavia, più che glorificare l'irriducibilità, si preferisce mettere in luce la gaia relatività, equiparando le visioni contrastanti a *ruoli* recitati nel grande teatro del mondo e immettendo anche nelle più elevate diatribe filosofiche il tono vivace di allegre baruffe carnevalesche.²¹

Per questo motivo nella *menippea* il dibattito sui massimi sistemi filosofici o religiosi può coesistere con scene ed espressioni di un *naturalismo sordido*, così come con riferimenti quasi «giornalistici» a personaggi e situazioni dell'attualità. Della massima importanza sono, poi, per questo genere, «le scene di scandali, di comportamento eccentrico, di discorsi e interventi inopportuni», infatti: «Scandali ed eccentricità rompono l'integrità epica e tragica del mondo, fanno breccia nel corso tranquillo, normale («decoroso») delle vicende umane e liberano il comportamento dell'uomo da norme e motivazioni che lo predeterminano».²² Alla logica della rottura dell'«integrità epica e tragica» dell'uomo e del suo destino, così come a quella della grottesca relativizzazione delle sue posizioni caduche ed esteriori sulla vita e sul mondo, rimanda anche la raffigurazione di stati psicologici anormali e inconsueti e di fenomeni quali le allucinazioni, le visioni oniriche o gli sdoppiamenti di personalità. Parallelamente, prosperando sulle macerie della monolitica definitezza del personaggio della tragedia o dell'*epos*, guadagnano terreno nuovi temi, come quello, capitale, del rapporto dialogico dell'uomo con sé stesso, che trova nel *Bimarcus*

²⁰ Intervistato da Augusto Casimiro, lo scrittore ebbe ad affermare: «Da literatura moderna pouco me interessa. [...] Só as páginas do capítulo inédito dos *Possessos*, de Dostoevski, a *Confissão de Stragouvine* [sic] marcam fundura de abismo, claridade de alturas, o verdadeiro drama, a vida... » (*Apud* Guilherme de CASTILHO, *Vida e obra de Raul Brandão*, nota 20, pag. 490).

²¹ Michail BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, pag. 150 e sg.

²² *Ivi*, pag. 153.

(*Il doppio Marco*) di Varrone, un'espressione che sembra già preconizzare la voga moderna di motivi quali quello del sosia o del *doppelgänger*.

Si possono a questo punto segnalare tutta una serie di elementi che imparentano piuttosto evidentemente un testo per molti versi esemplare come *O Avejão* alla tradizione della satira menippea, a primo e parziale riscontro dell'ubiqua presenza di temi propri della *letteratura carnevalizzata* all'interno della produzione di Brandão. Secondo i parametri tipici della *menippea*, la rappresentazione di una circostanza estrema ed eccezionale, come l'agonia di una morente, è così impiegata nell'atto unico del '29 allo scopo di mettere alla prova uno specifico punto di vista sulla vita e sul mondo e l'integrità di chi si ne fa paladino. L'irruzione dell'elemento fantastico denunciata dall'apparizione dell'entità spettrale risulta giustificata dalla medesima finalità, permettendo di stabilire un chiaro parallelismo tra la vicenda qui inscenata e alcune delle situazioni-limite tipiche del genere (allucinazione, metamorfosi, discesa agli inferi, viaggio in mondi lontani o immaginari). È allo spettro (*avejão*), dunque, che viene affidato il compito di interrogare e mettere in questione quelle che per l'anziana protagonista sono sempre state delle verità monolitiche e incrollabili, facendosi portatore di una visione diametralmente contrapposta a quella dell'ipocrita baciapile. La sua intromissione innesca un dialogo drammatico in cui s'intrecciano e sorreggono vicendevolmente il procedimento della *sincrisi* (messo in moto dal cozzare di due opinioni ostili e contrapposte) e quello dell'*anacrisi*. Infatti le laconiche battute affidate al fantasma (che normalmente oscillano tra la breve proposizione interrogativa e la fulminea frase nominale) dimostrano evidentemente il principale scopo di *suscitare la parola con la parola*, secondo il metodo maieutico che imparenta le satire di Luciano ai dialoghi socratici.

Non a caso, sulle prime, l'inferma sembra riconoscere nell'allampanata figura emersa dalle tenebre la stessa materializzazione del dubbio, se non la personificazione della coscienza o dei propri impulsi più malvagi («És o diabo? És talvez a consciência?... És talvez a dúvida?»²³). Il rapporto dialogico dell'uomo con sé stesso e l'intima scissione della personalità, che trovano nel dramma un'efficace espressione scenica, sono anche, d'altronde, i temi propri della *menippea* che un'eco più ampia e sfaccettata produrranno in *Húmus*, così come in tutta la letteratura *carnevalizzata* dell'età moderna.

La *menippea* è inoltre ricca di «bruschi contrasti e stridenti combinazioni [...], trapassi e mutamenti, [...] slanci e cadute, improvvisi accostamenti di ciò che è lontano e separato», concentrando di preferenza la propria attenzione sulle «cadute e le purificazioni morali», tanto meglio se repentine, drammatiche e completamente inaspettate.²⁴ Non sorprende, dunque, che la peculiare atmosfera della *soglia*, caratteristica del genere, porti a prediligere la messa in scena di momenti di cambiamento e di svolta, focalizzando di preferenza conversioni inattese o drammatiche crisi morali. È il caso della vecchia di *O Avejão*, che pochi istanti prima della morte, è spinta dalla cinica ombra che l'interroga a riconsiderare tutta la propria esistenza, per poi pentirsi amaramente di aver in vano inseguito il miraggio della santità («Estou arrependida de ser santa!»)²⁵ e infine implorare pateticamente il proprio aguzzino di concederle ancora qualche istante di vita.

La parabola morale descritta nel dramma del '29 è d'altronde comune anche a una pleiade di personaggi teatrali o romanzeschi creati dallo scrittore portoghese. Nel suo universo narrativo sembra godere di uno speciale rilievo soprattutto la vicenda del santo o dell'asceta che, in punto di morte, assiste impotente al crollo della propria fede religiosa e rimpiange di non aver saputo approfittare appieno dei piaceri della vita, rimandandone il soddisfacimento a una dimensione ultraterrena della cui reale esistenza non è più, tuttavia, sinceramente convinto. In questa tipologia rientrano, infatti, tanto la protagonista di *O Avejão*, quanto la figura del Santo o della signora Leocádia che fanno la loro apparizione in *Húmus*, il cui stesso narratore è coinvolto da un'affine dibattito interiore. Il motivo del doppio, che sarebbe riconducibile, per Bachtin, alla libertà inventiva della *menippea*, si congiunge, ad esempio, nell'alveo dei frammenti narrativi incentrati

²³ Raul BRANDÃO, *Teatro*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, pag. 163.

²⁴ Michail BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, pag. 154.

²⁵ Raul BRANDÃO, *Teatro*, pag. 169.

sulla figura di Leocádia, all'emersione dell'intimo confronto dialogico e della *sincrisi* che sarebbero altrettanto caratteristici dell'antico genere satirico. Il dramma della donna si presenta così sotto la forma di una sarabanda di *voci* che s'interpellano e si provocano a vicenda. La prima è quella dello stesso personaggio, protagonista di un monologo dialogato tra le diverse istanze del proprio io (Cfr. p.112) che si fa particolarmente prorompente nel propizio clima psicologico instaurato all'interno di una sezione testuale come il capitolo decimo dell'opera («Outra vila»), tutto teso a focalizzare il momento in cui «todos encaram com desespero os próprios fantasmas»(p. 137). Come nel posteriore dramma *O Avejão*, la scissione che dimidia intimamente il soggetto è dunque espressa, anche nei successivi passaggi che la vedono protagonista, dall'identificazione ricorrente tra quella parte della psiche che si erge a giudice dell'individuo e l'immagine inquietante di uno spettro – nello specifico, un «fantasma absurdo», una «figura seca e coçada, enorme e seca, verde e grotesca», di una «avantesma de cuia de retrós»(p. 150), che forse «não existe»(p. 149). Ma il *dialogo sull'estrema soglia* è in realtà sotteso all'intera architettura simbolica di *Húmus* e, ampliando ancor più i termini del discorso, non pare forse eccessivo riconoscerlo, come fa P.Eiras, «uma isotopia da obra brandoniana como um todo».²⁶ Senza la continuità con la tradizione letteraria della *menippea* non è dunque possibile comprendere appieno la perturbante modernità che contraddistingue le opere di Brandão, così come avviene per quelle dello scrittore che egli, forse per questo, tanto ammirava, Dostoevskij.

4.4. Un'estetica della soglia: il grottesco

A voler proseguire la nostra lettura di *Húmus* attraverso il paradigma del *dialogo sull'estrema soglia*, ci si imbatterebbe in molteplici espressioni o frangenti narrativi in cui a predominare è l'ambigua compresenza di tratti ridicoli e drammatici, farseschi e tragici, ovvero, sintetizzando, una visione grottesca della realtà. Maria João Reynaud sostiene, a tal proposito, che l'espressionismo grottesco rappresenta «um dos vectores fundamentais da poética brandoniana»:²⁷

Prima di tentare un'analisi dell'estetica grottesca in *Húmus*, sarà forse utile, tuttavia, chiarire cosa si intende per grottesco. Può venire in aiuto, a tal fine, il preciso ed esauriente studio che Dominique Iehl ha dedicato al tema in tempi piuttosto recenti (*Le grotesque*; 1997). Passando in rassegna, attraverso un esaustivo prospetto cronologico, le opere pittoriche e letterarie in diversa misura ascrivibili al filone grottesco e tentando di precisare i limiti di questa categoria estetica, Iehl riconosce innanzitutto che l'estensione del concetto di *grottesco* ha dei confini incerti, si tratta di una nozione sfuggente e polisemica, suscettibile di interpretazioni differenziate. D'altronde, secondo lo studioso, a giustificare una simile ambiguità semantica sarebbe la stessa storia di tale categoria, segnata da una continua oscillazione tra due distinte linee evolutive: da una parte un grottesco permeato di comicità farsesca e libertà ludica, che predilige forme ricche ed esuberanti, dall'altra un grottesco tragico e perturbante, che alla libera proliferazione delle immagini contrappone l'essenzialità di uno stile secco e astringente. Avremo così, da una parte scrittori come Rabelais, Cervantes o Sebastian Brandt e artisti come Arcimboldo, Bruegel e Jacques Callot; e dall'altra, ad esempio, una folta schiera di moderni drammaturghi (da Büchner a Beckett, da Lenz a Dürrenmatt), a cui si potrebbe accostare, nel campo dell'arte figurativa, il tratto scarno e corrosivo delle incisioni di Goya, Daumier o Kubin. A questa biforcazione nella storia dell'espressione grottesca corrisponderebbe anche una dicotomia nella ricezione critica, ben riflessa dai due studi più influenti sul tema. Infatti se da parte sua Michail Bachtin, pone alla base del proprio studio su Rabelais (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*; 1965) l'idea di un *realismo grottesco* che si esprime nell'ambito della cultura popolare comica e carnevalesca, dall'altra, Wolfgang Kayser, dedicando la propria opera monografica (*Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*; 1957) soprattutto al

²⁶ Pedro EIRAS, *Esquecer Fausto*, pag. 120.

²⁷ Maria João REYNAUD, *Metamorfoses da escrita*, pag. 36.

grottesco moderno, dallo *Sturm und Drang* al Surrealismo, tende a riconoscervi soprattutto l'operare di vettori diretti a una visione alienante e straniante della condizione umana.

Il professore emerito dell'Università di Tolosa mette in luce i limiti di una simile suddivisione, che per altro, parrebbe difficile applicare ad alcune opere fondamentali nella storia del grottesco quali i racconti di Hoffmann e Poe o le tele di Bosch, che si direbbero condensare e mescolare tratti caratteristici di entrambi gli orientamenti individuati. Egli si sforza, così, di evidenziare i tratti comuni alle due varietà di deformazione grottesca e di segnalare una possibile convergenza tra le conclusioni di Bachtin e quelle di Kayser.²⁸ Iehl parrebbe così connotare il grottesco come un'estetica che si colloca al limite di due percezioni della realtà contrastanti, capace di far risaltare allo stesso tempo quanto di ridicolo e di inquietante si annida nei tratti di un'unica persona, nelle conseguenze di un unico fatto, nelle implicazioni di un'unica situazione, fornendone in tal modo una rappresentazione sfaccettata e ambivalente che oltrepassa la stessa rigida antinomia tra comico e tragico.

La puntualizzazione proposta dal germanista francese, così come quella già fornita in ambito anglosassone da Philip Thomson (*The Grotesque*; 1972), rappresenta quindi, indubbiamente, un buon punto di partenza per qualsiasi dibattito aggiornato sulla questione che ora ci occupa.²⁹ Ciò non significa, tuttavia, che, fatte salve le indispensabili precisazioni apportate dagli studi più recenti, non sia possibile ritornare con profitto ai testi classici di Bachtin e Kayser, sotto molti aspetti ancora attuali e capaci di stimolare riflessioni e approfondimenti. Per quel che ora ci riguarda, nell'accostarci a un esame del grottesco nell'opera maggiore di Raul Brandão, possiamo allora proficuamente servirci soprattutto del secondo testo, sulla cui traccia sarà possibile individuare i vettori tematici e stilistici che nel romanzo si direbbero ricondurre al dominio di tale modalità espressiva.

La definizione di grottesco formulata da Kayser si rifà a quella proposta, nel XVIII secolo, dal poeta Christoph Martin Wieland (1733-1813), che, nel tentativo di classificare i diversi tipi di caricatura, definiva grottesche le opere in grado di provocare, simultaneamente: *riso, disgusto e stupore*.³⁰ Wieland caratterizzava così il grottesco esclusivamente a partire dall'impatto psicologico che l'opera provoca al momento della sua ricezione: una sensazione ambigua, tra il divertimento e la nausea, scatenata dalla visione di un mondo che da familiare diventa perturbante, perdendo la propria rassicurante omogeneità e scindendosi in una molteplicità di elementi incongrui e inconciliabili. Riprendendo il punto di vista del teorico settecentesco, Kayser approfondisce l'esame di questa categoria estetica, non limitandosi a considerare l'effetto provocato nel fruitore, ma analizzando anche lo specifico processo creativo e le caratteristiche strutturali intrinseche a questa modalità espressiva, la cui presenza risulterebbe associata ad alcuni ben circoscrivibili repertori tematici e figurativi.

A caratterizzare le testimonianze letterarie e le opere pittoriche prese in esame nello studio di Kayser sarebbe allora, innanzitutto, uno specifico *immaginario grottesco* (sebbene l'autore non impieghi tale espressione), nel cui alveo si potrebbero inscrivere le molteplici epifanie del mostruoso, del demoniaco e del chimerico che caratterizzano i campioni pazientemente raccolti dall'accademico tedesco. In tale ambito egli si sofferma allora, innanzitutto, sulla proteiforme presenza di un ben definito *bestiario*, nelle cui file rientrano serpenti, gufi, rospi e ragni, ovvero, come in alcuni casi si è già potuto osservare, tutti animali che godono di una particolare rilevanza proprio nell'immaginario di *Húmus*. Va osservato, inoltre, che nel testo dello scrittore portoghese è anche l'impiego figurativo del suddetto bestiario a essere orientato da uno dei processi più tipici del grottesco, ovvero quello della mescolanza, dell'ibridazione, dell'accostamento caotico di elementi incongrui che ha in Hieronymus Bosch (1450-1516) il proprio più celebre prototipo.

Si può allora pensare all'immagine delle «velhas pedras iludidas» che «põem-se a cantar nesse pio triste dos sapos» (p. 73), in cui l'ambiguo riferimento a due animali grotteschi, ottenuto attribuendo

²⁸ Cfr. Dominique IEHL, *Op. cit.*, pag. 15.

²⁹ Vedi. Philip THOMSON, *The Grotesque*, London, Methuen & Co, 1979.

³⁰ Vedi: Wolfgang KAYSER, *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963.

agli anfibii il lamentoso bubolare («pio triste») tipico anche dei rapaci notturni, serve a connotare l'inquietante animazione dell'elemento minerale. Allo stesso modo ci si può ancora ricordare della figura di Gabiru, che non solo associa agli occhi di rospo moncherini cenciosi che ricordano le ali di un pipistrello, ma è anche uso alle escursioni prevalentemente notturne e agli atteggiamenti apparentemente innaturali e bizzarri che fanno dei chiropteri, a detta di Kayser, l'incarnazione animale del grottesco per antonomasia.

Un altro animale che, nella qualità di goffo e caricaturale *doppio* umano con cui appare ai nostri occhi, può essere definito grottesco, la scimmia, fa anch'esso la propria apparizione nel testo portoghese, laddove la signora Leocádia è paragonata a una «sórdida antropopiteca com uma cuia de retrós» (p. 149), mentre una sua consimile (la signora Adélia) appare «de chinó postigo, fechada numa gaiola com a verdade e aos saltos uma à outra» (p. 90). In questi ultimi casi la presenza di ridicole suppellettili (il parrucchino, lo *chignon* posticcio) di cui i personaggi continuano a fregiarsi anche dopo la loro metamorfosi animale illustra in modo palese e pressoché paradigmatico il processo che, secondo Kayser, è sotteso alla creazione di ogni immagine autenticamente grottesca, ovvero la commistione di tratti prosaici e quotidiani a tratti del tutto meravigliosi e irreali, che ben caratterizza un'estetica volta alla rappresentazione del divenire estraneo di ciò che è (o era) familiare.

Lo scrittore, non a caso, torna a impiegare la stessa tecnica quando assimila le vegliarde riunite intorno al tavolo da gioco a «uma roda de aranhas de penante na cabeça» (p. 85). A questo proposito occorre ricordare che il «penante» o il «quico», cappellini ridicoli e pretenziosi, sono gli attributi che invariabilmente caratterizzano tutti i personaggi di «velhas» descritti all'interno dell'opera (che si connotano, come già nel teatro di Gil Vicente, come veri e propri «tipi» fissi e pressoché intercambiabili). Quanto all'associazione tra le attempate giocatrici e un girotondo di aracnidi, non si dimentichi che essa stabilisce un parallelismo che affiora anche in altri punti del testo, ad esempio quando si afferma che la signora Araújo, in attesa di un'eredità che non si decide ad arrivare: «Esperou como a aranha espera com o estômago vazio» (p. 106). Il ragno, creatura dai tratti tanto grotteschi quanto inquietanti, rappresenta infatti nel bestiario di *Húmus* l'icona della voracità e degli appetiti più inconfessabili, in modo analogo a quel che avviene nel pressoché coevo racconto fantastico *Die Spinne (Il Ragno; 1908)* di Hans Heinz Ewers (1871-1943).

L'immaginazione grottesca, ricorda Kayser, non limita il proprio campo d'azione alle fantasticherie zoomorfe che hanno generato le chimere e i centauri, esercitandosi pure volentieri, fin dalle *grottesche* rinascimentali di Raffaello e Giulio Romano, anche sul regno dei vegetali e più in generale su tutte le forme della vita organica, così come sugli oggetti inanimati di uso quotidiano e (in epoca più recente) su innovazioni tecnologiche a vario titolo perturbanti, a partire dagli automi meccanici e i motori a vapore del XVIII secolo. Nemmeno questi ulteriori ambiti dell'immaginario grottesco parrebbero estranei all'universo finzionale di *Húmus* e a ricordarlo ci sono, per il mondo vegetale, i molteplici passaggi in cui lo scrittore descrive minuziosamente le escrescenze tentacolari e le secrezioni gelatinose di una flora parassitaria, composta per lo più da muffe e muschi che prosperano nella penombra di scantinati umidi e s'infiltrano perniciosamente nelle fessure di edifici granitici costretti a una lenta agonia.

Allo stesso modo non mancano i brani in cui l'effetto perturbante innescato dallo spettacolo di un oggetto inanimato che prende vita (si pensi ai burattini o agli automi umanoidi) si riflette nell'identificazione che porta a riconoscere viceversa nell'essere umano, in modo speculare, una marionetta priva di volontà o un robot che esegue rigidi gesti meccanici. A fare da contorno al sospetto del narratore, che nella giornata del 18 dicembre parrebbe confondere il proprio timbro di voce con quello metallico di un androide artificiale (Cfr. p. 84), si possono effettivamente registrare in *Húmus* molteplici riferimenti all'immagine del burattino o della marionetta, di cui già Kayser constatava la diffusione nel *corpus* selezionato per il proprio studio e in cui, più tardi, Iehl arriverà a riconoscere il primo, potente emblema del grottesco cinico e alienante dell'epoca moderna: «Le mouvement qui automatise l'homme et le transforme en un pantin et un chose est la première forme

du grotesque moderne, qui renverse la prolifération rabelaisienne en un processus de mécanisation et de réduction».³¹

Il motivo dell'uomo come marionetta, che affiora, sotto diverse sfumature, nelle opere di quasi tutti i principali autori del Romanticismo tedesco (Hoffmann, Jean Paul, Büchner, Achim von Arnim, Kleist e altri), si direbbe riverberare, così, laddove lo scrittore portoghese si sofferma sulle incrollabili abitudini delle sue «Fonsecas» che «passam a vida, como bonecas desconjuntadas, a fazer cortesias» (p. 61), e in modo ben più toccante, quando, rappresentando l'anziana Joana al culmine del proprio tragicomico dramma esistenziale, la paragona a un *manichino snodabile* o a una *caricatura, deforme come l'ombra di un burattino proiettata su uno schermo*.³² D'altronde, se l'assimilazione dell'individuo a una marionetta rappresenta un terreno fertile per la messa in atto di un'estetica grottesca, ancor più propizio è il motivo del *theatrum mundi* che inquadra e dà profondità a suddetto accostamento.

Si può prendere ad esempio il cap. X («Outra vila»), in cui il narratore, dopo aver riconosciuto di non aver vissuto che una parodia della vera vita («Passei a vida a arremedar a vida»; p. 137) si assume la responsabilità di questo doloroso fraintendimento, per poi, tuttavia, imputarlo a quella parte di sé che non può fare a meno di comportarsi come se calcasse le tavole di un palcoscenico, dissimulando anche i propri più autentici sentimenti («Eu mesmo reconheço que sou outra casta de intrujão. [...] Prendo-me a inutilidades, e, para me engrandecer, admiro os meus escrúpulos e dou importância às minhas teias de aranhas»; p. 138). Questo tipo di riflessioni aprono le porte all'irruzione, nell'ordito dell'opera, di un vero e proprio dramma della sincerità, in cui il soggetto, acuendo fino a picchi dolorosi la percezione della propria vita interiore, finisce per far coincidere questo eccesso di auto-coscienza con la dolorosa agnizione di quanto di fittizio e artificiale si annida anche nei più intimi meandri della personalità.

Talvez eu seja um ser complexo, talvez os outros sejam tão complexos como eu. Tudo me faz sofrer – mas metade do meu sofrimento é representado. Tenho, é certo, dúvidas, mas metade das minhas dúvidas são postças. Hei-de acabar por não crer em mim como não creio nos outros. (p. 99)

Se te confessasses dirias: – Eu sou um actor, eu sou um actor de mim mesmo: represento sempre até quando sou sincero; até quando digo o que sinto, é outro, e noutro tom de voz, que diz o que sinto... Cá estou a vê-lo representar... Mais de metade, muito mais de metade dos meus sentimentos são postços. (p. 140)

I sopraccitati frammenti, sottoposti, senza indicarne la provenienza, all'attenzione di un lettore mediamente colto (portoghese o familiare alla letteratura di questo paese), lo porterebbero quasi infallibilmente a riconoscervi, ben più che che l'impronta del creatore di Gabiru, i tratti caratteristici dell'inquieto libro di Bernardo Soares. D'altronde, già Eduardo Lourenço ha avuto modo di notare che «*Húmus*, na verdade, visto de hoje, tem visos de *Livro do Desassossego* do pobre. A menos que seja o *Livro do Desassossego* que seja o *Húmus* do rico... Ou que ambos [...] façam parte da mesma constelação de alma, mas não de *escrita*». ³³ A parte le evidenti affinità che quindi collegano lacerti come quelli sopra riportati al classico repertorio tematico del poeta degli eteronimi, è allora interessante cercare di capire, sulla scorta di Lourenço, che cosa fa sì che le opere dei due scrittori connazionali e pressoché contemporanei (e ciò nonostante sotto molti aspetti lontanissimi)

³¹ Dominique IEHL, *Op. cit.*, pag. 84.

³² «Grotesco, grotesco, e desespere neste grotesco, e dor neste manequim desconjuntado, com um xale a esvoaçar e a boca esprimida. Anda aqui um ser imenso que luta com um ser humilde e o amolga até à caricatura. Não pode mais – e ainda aberta a boca... O que tu lhe fizeste, sonho! o que tu lhe fizeste!... Tornaste-a disforme como a sombra dum bonifrate projectada sobre um ecrã. [...]»; Raul BRANDÃO, *Húmus*, p. 126. Personaggi che si rivelano essere semplici marionette, in balia dei loro impulsi irrazionali, sono protagonisti di *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo (1887-1956), uno dei principali esponenti del *teatro del grottesco* italiano. Il dramma che fu ultimato nel '17, anno di pubblicazione della prima edizione di *Húmus*.

³³ Eduardo LOURENÇO, «Cultura portuguesa e expressionismo» in *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, , Lisboa, Gradiva, 2004, pag. 33.

appartengano a una stessa *costellazione d'anima... ma non di scrittura*.³⁴ Se una risposta esauriente e dettagliata a questo quesito ci porterebbe assai lontano dal tema che ora ci occupa, è altrettanto vero che è proprio la presenza, nell'universo di *Húmus*, di un'estetica permeata dalla categoria del grottesco e da un più generale clima espressionista a rappresentare la prima e insuperabile barriera tra tale testo e le composizioni liriche e prosastiche di Pessoa.

Si prenda ad esempio il tema della maschera e apparirà subito evidente come negli scritti pessoani esso risulti pressoché completamente depurato dai connotati che lo caratterizzano quando la sua evocazione si dà, come nel caso di *Húmus*, all'interno dei parametri di un discorso artistico segnato da un approccio estetico specificamente grottesco. Ciò è evidente soprattutto laddove, come nei quadri del pittore belga James Ensor (1860-1949), l'immagine brandoniana della maschera risulta collegata alla rappresentazione di una moltitudine beffarda e vagamente minacciosa (cosa che accade fin dalla *História dum Palhaço*), oppure nei casi in cui emblemi del travestimento diventano le suppellettili più ridicole e imbarazzanti, come avviene quando, in *Húmus*, il personaggio della signora Penarícia decide di disfarsi del parrucchino che indossa da sempre e osservandolo arriva addirittura a scorgervi un simbolo di quella «menzogna vitale» a cui, secondo quanto già indicato da Ibsen ne *L'anitra selvatica* (1884), gli individui non possono rinunciare senza sacrificare la loro stessa ragione di vita (Cfr. pag. 175).

Forse, più che ai testi del connazionale Pessoa,³⁵ sarebbe allora interessante accostare l'opera brandoniana a quella di alcuni suoi contemporanei europei quali lo spagnolo Valle-Inclán e, forse ancor di più, il siciliano Pirandello (nato come lui nel 1867). Ad animare un testo come *Húmus* si potrebbe riconoscere, infatti, proprio quel contrasto tra Vita e Forma che per il filosofo neoidealista Adriano Tilgher (1887-1941) costituisce il nerbo della poetica pirandelliana, plasmata da una concezione dualistica della realtà che si direbbe strutturare, attraverso il corrispondente binomio Sogno/Maschera, anche l'embrionale elaborazione filosofica riflessa dalle opere di Brandão. «Dualismo della Vita e della Forma o Costruzione; necessità per la Vita di calarsi in una Forma ed impossibilità di esaurirvisi: ecco il motivo fondamentale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello e le conferisce una ferrea unità e organicità di visione»: la formula da Tilgher si potrebbe applicare, senza grosse forzature, anche allo scrittore portoghese.³⁶

Vittima, in *Húmus*, dell'urto tra Vita e Forma, tra Sogno e Maschera, è innanzitutto, lo stesso narratore, che ritorna in più passaggi a questa prospettiva bipolare. Ma tale contrasto si direbbe parimenti riverberare nella maggior parte delle vicende di cui sono protagonisti i personaggi con cui l'autore popola la propria immaginaria città. La domestica Joana recita, per il divertimento delle vegliarde che la scherniscono, sempre lo stesso ruolo ridicolo e grottesco, dimostrando di non potersi liberare della maschera che queste le hanno forzosamente apposto. Leocádia, che continua ad adempiere i doveri che le impone una morale in cui ha smesso di credere, ben rappresenta un esempio di come la vita si possa irrigidire e pietrificare in una forma di cui le è poi impossibile disfarsi, anche quando essa è ridotta a un vuoto simulacro. La signora Restituta ha cresciuto un figlio di nascosto, cercando di assicurargli una posizione sociale di rilievo, e quando finalmente ha raggiunto il proprio obiettivo e il giovane sta per contrarre un matrimonio prestigioso, questi le chiede di sparire per sempre, per non dover rivelare le proprie vere origini; il ruolo artificiale scelto per il figlio è infatti divenuto la sua vera natura e la maschera che la madre gli ha imposto ha finito per rivoltarsi contro di lei: Restituta s'impicca, nel pugno contratto dal *rigor mortis* stringe un ritratto del figlio da bambino.

Tutte le micro-narrazioni evocate parrebbero prospettare un unico esito al conflitto tra Vita e Maschera, la seconda infatti, risulta essere sempre passivamente accettata o volontariamente assunta

³⁴ Secondo la compianta Luciana Stegagno Picchio: «Come scrittore e come uomo Raul Brandão è ben lontano dalla lucida cerebralità di Pessoa e da quel suo freddo, spesso ambiguo, distacco dalle cose. Nelle cose, nella vita, B. s'immerge con la passionalità dell'apostolo e del rivoluzionario»; Luciana STEGAGNO PICCHIO, «Il teatro esistenziale di Raul Brandão» in *Storia del Teatro Portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.

³⁵ Cfr. Maria João REYNAUD, *Metamorfoses da escrita*, pag. 38.

³⁶ Adriano TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pag. 162.

dall'individuo. I suddetti personaggi brandoniani si potrebbero allora accostare ad alcune delle più note creature di Pirandello, dal protagonista dell'*Enrico IV* (1921), che una volta rinsavito continua a fingersi pazzo, al Rosario Chiarchiaro de *La patente*, che oppresso dalla fama di iettatore decide di farne una paradossale professione. Il tema grottesco sviluppato dai due scrittori è, in questo caso, quello del *Giuoco delle parti* (1918) che intitola un'altra celebre commedia dell'autore siciliano. Tuttavia, come sottolinea, nel suo studio, lo stesso Tilgher, non mancano, nell'opera di Pirandello, anche i casi in cui è la Vita a ribellarsi alle costrizioni e alle imposizioni della Forma che la soggioga e «allora», osserva il commentatore, «quei personaggi che ci si erano presentati compassati duri legnosi stecchiti come burattini perchè colati in uno stampo prestabilito ridono e piangono e singhiozzano fremebondi e convulsi: vivono stavolta, vivono in un pieno abbandono alla loro spontaneità, sdegnosi o dimentichi della maschera che si erano posta o lasciata porre sul volto».³⁷

Si può registrare, d'altronde, anche nell'opera dello scrittore portoghese, l'analoga compresenza e la problematica interazione del motivo della maschera e di quello, direttamente contrapposto, dello smascheramento, senza che ciò implichi una sostanziale alterazione del clima estetico grottesco in cui questi spunti narrativi trovano espressione e sviluppo. Correggendo e ampliando con le osservazioni di Tilgher la prospettiva dello studio di Kayser, possiamo a questo punto affermare che a essere inquadrati nei parametri del grottesco non sono solo i motivi della maschera o della marionetta, ma sono, invece, quanto meno nella poetica di scrittori novecenteschi quali Brandão o Pirandello, tutti i possibili esiti del contrasto tra la vita sempre fluida e cangiante e le forme rigide e sterili (ma sovente indispensabili) in cui essa rischia costantemente di cristallizzarsi.

Nell'ordito di *Húmus* assume così un particolare rilievo, ad esempio, il processo che V. Viçoso ha appropriatamente definito «carnaval do desnudamento»,³⁸ in cui a essere focalizzata non è la fissità e la persistenza delle maschere, ma il rivelarsi della realtà perturbante che queste hanno fino a quel momento celato. Attraverso questo motivo il prosatore lusitano parrebbe avvicinarsi alla poetica di altri suoi contemporanei, quali Thomas Mann (per cui, come sintetizza Kayser: «the grotesque entails a distortion and exaggeration of reality which reveals the true nature of a phenomenon»),³⁹ o ancora Pirandello, secondo cui lo scrittore «umorista» vede il mondo: «se non propriamente nudo [...], per così dire, in camicia».⁴⁰

Nell'opera maggiore di Brandão è a più riprese messo a fuoco l'istante supremo di una crisi in cui l'individuo che ha conformato la propria vita su un certo numero di istanze menzognere vede d'improvviso crollare attorno a sé quelle che parevano inesorabili certezze e squagliarsi la personalità fittizia che nascondeva la propria reale identità. L'epifania del grottesco, in questi casi, coincide con l'affiorare del motivo del denudamento, che rivela di colpo il soggetto nella sua ridicola abiezione e nella sua contraddittoria molteplicità. Nel cap. III, ad esempio, nel momento in cui a emergere è il *mondo sotterraneo* che ognuno serba dentro di sé, l'immagine metaforica prescelta dallo scrittore è quella del sollevarsi inquietante di una popolazione di figure spettrali che, abbandonando tutte nello stesso momento i loro segreti nascondigli e strappandosi di dosso gli ultimi cenci, lasciano trasparire il carattere bestiale e aggressivo della loro vera natura (p. 88). Al di sotto della mendace omogeneità e staticità della maschera viene allora alla luce, come riconosce Viçoso, «um mundo heterogéneo, múltiplo, protéico, em que cada instância do *eu* tem direito à palavra»,⁴¹ l'insorgere delle molteplici *voci* che abitano il soggetto e ne animano il dialogo interiore tende allora a riflettersi nelle immagini sconcertanti di un carnevale in cui il rovesciamento di prospettive e di valori non si esprime attraverso l'allegria baraonda dei travestimenti, ma, al contrario, con l'imbarazzante, pubblica messa a nudo di ciò che le maschere sociali censurano e occultano: «Assim como esta clamam as vozes interiores, mais alto, sempre mais alto, imperiosas,

³⁷ *Ivi*, pp. 184-185.

³⁸ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 295.

³⁹ Wolfgang KAYSER, *Op. cit.*, pag. 159.

⁴⁰ Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo*, Firenze, Giunti Editore, 1994, pag. 145.

⁴¹ Vítor VIÇOSO, *A Máscara e o Sonho*, pag. 318.

as vozes da multidão que constitui a tua alma. Isto coincide com o grotesco dos homens de calva e ventre gorduroso, meios nus em plena praça, sem se atreverem a vestir-se ou a largar de vez os trapos convencionais [...]»(p. 90).

Il tema dello smascheramento si può per altro inquadrare all'interno di quello, più generale, della metamorfosi grottesca, di cui si è già fornito qualche esempio riguardo ai casi di personaggi che assumono, nel corso dell'opera, fattezze animali. La caduta del velo, l'infrangersi della maschera, la trasformazione inquietante e repentina sono infatti diverse realizzazioni di quello che, nell'analisi di Kayser, è il fulcro di qualunque rappresentazione grottesca, ovvero la descrizione dell'istante paradossale in cui il mondo che ci è familiare diviene tutto a un tratto estraneo e perturbante.⁴²

Come sottolinea Kayser e come esemplifica la celebre novella di Kafka, quella della metamorfosi è dunque una risorsa narrativa che per caratterizzarsi come grottesca non deve prodursi in un contesto favoloso, ma in quello familiare della realtà quotidiana. Metamorfosi può allora significare la deformazione che subiscono i tratti dei personaggi che popolano la città di *Húmus*, in alcuni casi propiziata dagli effetti chiaroscurali dispensati da una fonte di illuminazione incerta. In questi casi la metamorfosi grottesca coincide con la rappresentazione di tutti quei momenti in cui non solo ciò che è familiare diventa estraneo, ma parallelamente, quanto appariva domestico e innocuo si rivela improvvisamente aggressivo e minaccioso. In tale frangente le figure assumono di colpo una vitalità frenetica e irrompono con «Uivos, gritos, exasperos» che testimoniano efficacemente «a transformação do grotesco em ferocidade»(p. 90). Predomina allora la deformazione iperbolica che fa delle mani grinfie rapaci, spalanca le bocche fino a renderle voragini senza fondo e accende gli occhi della servile signora Penarícia di riverberi demoniaci (p. 176).

Húmus si direbbe, insomma, avvicinarsi alla stessa essenza del grottesco, che per Philip Thomson risulterebbe essere «the co-presence of the laughable and something which is incompatible with the laughable».⁴³ Nell'opera dello scrittore lusitano si potrebbe, così, altrettanto legittimamente individuare un «sentimento del contrario» assai prossimo a quello che Luigi Pirandello pone alla base della propria concezione di *umorismo*, sintetizzandone la natura nell'indovinata immagine di «un'erma bifronte che ride per una faccia del pianto della faccia opposta».⁴⁴ Che la si definisca infatti umoristica, espressionistica o grottesca, è questa peculiare estetica della soglia, in bilico tra farsa tragica e tragedia ridicola, a rappresentare la vera chiave di volta dell'universo brandoniano.

⁴² Cfr. Wolfgang KAYSER, *Op. cit.*, pag. 184.

⁴³ Philip THOMSON, *Op. cit.*, pag. 3.

⁴⁴ Luigi PIRANDELLO, *Op. cit.*, p. 175.

Conclusioni

L'imagination veut toujours à la fois rêver et comprendre, rêver pour mieux comprendre, comprendre pour mieux rêver.

Gaston Bachelard

La narrativa di Raul Brandão: temi, motivi e immagini

Dopo aver cercato di esplicitare, nella nostra analisi di *Húmus*, le linee conduttrici individuate all'interno del complesso apparato significante predisposto da un testo che si è rivelato di una pressoché inesauribile ricchezza semantica, è giunto ora il momento di sviluppare una breve riflessione sui principi guida che hanno orientato tale paziente lavoro di ricostruzione, ispirando allo stesso modo anche l'esame, invero più circoscritto, delle precedenti opere narrative di Raul Brandão. Va detto, infatti, che tanto nel lavoro di ricerca, quanto poi nell'elaborazione dei dati raccolti e nella stessa stesura dell'opera, l'autore del presente lavoro è stato sostenuto dal ben radicato convincimento che un efficace studio dedicato all'immaginario di un autore (così come, supponiamo, a quello di un'intera epoca) non possa e non debba limitarsi a proporre un mero campionario di immagini e di motivi ricorrenti pazientemente spigolati nei testi vagliati. Sebbene, infatti, la fase di raccolta e catalogazione di simboli o *Leitmotive* reiterati in un certo *corpus* costituisca un momento irrinunciabile e fondamentale di un'analisi come quella qui proposta, a produrre risultati significativi non può che essere, a nostro giudizio, il tentativo di descrivere in che modo tutti questi elementi, apparentemente eterogenei e incongrui, formino un sistema coerente e internamente collegato da molteplici connessioni, una grande rete che, unendo le plurime immagini isolate dallo studioso nell'ordito testuale delle opere esaminate, gli permetta di comprenderne appieno il significato attraverso la loro reciproca interazione.

L'obiettivo del presente studio è stato per tanto quello di individuare la fitta rete di motivi e immagini simboliche che struttura in profondità l'opera narrativa di Raul Brandão, determinando le coordinate del suo universo immaginario. Risultava infatti di primario interesse una lettura volta a reperire nelle sue opere gli indizi, ora palesi ora semi-occulti, di una rappresentazione della realtà che muove dall'individualità e riflette nel verbo letterario l'esperienza soggettiva del tempo e dello spazio, del mondo fisico e di quello delle relazioni inter-personali, dell'interiorità e dei rapporti che essa intesse con la sfera sensibile e con quella emotiva. L'immagine o il motivo ricorrente sono stati interpretati, in questa prospettiva, come una via d'accesso privilegiata alla poetica intrinseca alle opere dello scrittore e sottesa alle diversificate e proteiformi strategie significanti che da essa prendono le mosse, non limitandosi a plasmare un testo come *Húmus* a livello di contenuto tematico, ma influenzando in maniera decisiva la stessa organizzazione formale.

A orientare tale sforzo esegetico è perciò stata la convinzione che l'esercizio critico debba fondarsi su di una continua ricerca di empatia con l'oggetto del discorso (il testo letterario), di cui la scrittura seconda, interpretativa ed ermeneutica, è chiamata ad accogliere, chiarire e amplificare le suggestioni semantiche, i riverberi simbolici, le feconde ambiguità. Più nel dettaglio ciò ha significato, innanzitutto, rendere conto delle molteplici interazioni che tra figure simboliche e vettori tematici si stabiliscono all'interno dello stesso ordito testuale, venendo a costituire l'immaginario che connota una data opera o, a un livello immediatamente superiore, raggruppamenti più o meno vasti di testi prodotti da uno stesso autore (nel nostro caso l'insieme formato dai testi narrativi di Raul Brandão). Ma ha significato anche, nondimeno, mettere in luce le complesse ramificazioni attraverso cui la rete di immagini che struttura un testo (o un gruppo di testi di uno stesso autore) si connette al più ampio sistema formato dagli schemi di rappresentazione e dai *topoi* ricorrenti nell'ambito di una determinata fase storico-culturale.

Si potrebbe allora sintetizzare l'intento della presente Tesi rifacendosi al celebre schema della teoria della comunicazione proposto da Roman Jakobson (1896-1982). Per il linguista russo, com'è noto,

la comunicazione è possibile ogni qual volta un *mittente* invia un *messaggio* a un *destinatario*, ma si realizza effettivamente solo a condizione che il messaggio faccia riferimento a un *contesto* che il destinatario può afferrare, sia veicolato tramite un canale fisico che stabilisce un *contatto* e sia formulato in base a un *codice* comune ai due protagonisti dell'evento comunicativo.

In quel particolare tipo di comunicazione che è la letteratura *mittente* e *destinatario*, ovvero colui che produce e colui che riceve il *messaggio* contenuto nel testo letterario, interagiscono quasi sempre, com'è noto, al di fuori di una concreta interazione dialogica e così emissione e ricezione si collocano quasi sempre su diversi livelli temporali. Tra le molteplici implicazioni di questa particolare situazione comunicativa assumono, allora, particolare rilevanza per lo studio critico dell'opera letteraria i problemi posti dalla necessità di decifrare il *codice* (o meglio *i codici*) su cui il *mittente* ha calibrato il proprio enunciato e che non è sempre facile ricostruire in modo soddisfacente. Non si tratta infatti soltanto di padroneggiare il *codice* linguistico in cui un testo ha preso forma, ma anche i complessi e mutevoli *codici* culturali che regolavano la comunicazione letteraria e la rappresentazione della realtà nell'epoca in cui l'emissione del *messaggio* ha avuto luogo (e che con il passare del tempo divengono sempre meno accessibili al *destinatario*). Il tentativo di restaurare un codice in grado di veicolare e rivelare in tutta la loro ampiezza le virtualità comunicative insite nelle opere narrative di Raul Brandão è stata, dunque, la principale ragione del serrato dialogo che con esse siamo venuti finora intrecciando, nella speranza di lasciare, per quanto modesto, un nostro personale contributo alla loro fruizione da parte dei lettori di oggi.

***Húmus*: coordinate di un universo immaginario**

Partendo da tali presupposti, l'analisi condotta su *Húmus* ha ricalcato, nelle sue articolazioni fondamentali, lo schema dicotomico che, all'interno del testo, tende a scindere l'universo immaginario qui rappresentato in due campi contrapposti: da un lato la superficie statica del reale, sintetizzata dai simboli della maschera e della *vila* intesa come teatro di una farsa sociale, dall'altro la dimensione della realtà occulta e profonda, a cui alludono i motivi del sogno, della primavera e di una morte perturbante ma anche, allo stesso tempo, paradossalmente rigeneratrice. Nell'ultima parte dello studio l'accento è caduto, del resto, proprio sul paradigma bipolare che veicola l'interazione tra questi due divergenti gruppi d'immagini, nel cui alveo acquisiscono una peculiare rilevanza tanto il *Leitmotiv* del fragile diaframma che separa la quotidianità prosaica dal dinamismo cosmico dei flussi di morte e rinascita, quanto il modello espressivo del *dialogo sull'estrema soglia* e le molteplici manifestazioni di due direttrici estetiche apparentemente inconciliabili come quelle del sublime e del grottesco.

A partire da tali presupposti si potrebbe considerare *Húmus*, nella sua macro-struttura semantica, un testo intimamente plasmato dal modello retorico dell'antitesi. Va detto, tuttavia, che nel corso dell'esame critico ci si è anche, non di rado, imbattuti in catene di immagini o motivi ricorrenti orientati verso un superamento dello schema antitetico e in cui a prevalere pareva essere, piuttosto, la tendenza a conciliare e far convergere i contrari in un costrutto paradossale, diluendo il dissidio tra i poli opposti fino a farli coincidere in un'unica immagine sintetica, sostituendo, insomma, la figura dell'antitesi con quella affine, ma non equivalente, dell'ossimoro.¹

A tal proposito parrebbe allora potersi adattare all'opera di Raul Brandão, quanto meno nel suo nucleo essenziale, la suddivisione proposta da Gilbert Durand, che, nell'affascinante e dibattuta opera dedicata alle «strutture antropologiche» sottese alla facoltà umana di produrre rappresentazioni simboliche, distingue tra un *regime diurno* (eroico o “schizomorfo”) e un *regime notturno* (mistico o “ixomorfo”) dell'immaginazione umana. Nel primo risulterebbero operanti schemi semantici di separazione e contrapposizione, nel secondo schemi di integrazione e compenetrazione. A predominare nel *regime diurno* sarebbero le distanze, le cesure, le contrapposizioni bipolari, nel *regime notturno* prevarrebbero, viceversa, la contiguità, l'amalgama,

¹ A questo proposito: Cfr. León CELLIER, «Baudelaire et l'oxymoron» in *Parcours initiatique*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1977.

la coincidenza degli opposti. Esemplificando con delle immagini simboliche potremmo collocare da un lato la contrapposizione manichea di tenebra e luce, dall'altro la spirale taoista dello *yin* e dello *yang*, in cui ogni cosa nasce dal proprio contrario e ne reca in sé il germe; oppure ancora, riprendendo l'utilizzo metaforico fatto dallo stesso Durand dell'iconografia dei Tarocchi, da una parte il filo della *Spada* che recide e divide, dall'altra l'incavo profondo e accogliente della *Coppa*, in cui tutto si riversa e si mescola.²

A un *regime diurno* dell'immaginario ricondurrebbero così, in *Húmus*, tutti gli schemi simbolici orientati dalla suddivisione del reale in due ambiti opposti e contrastanti. Si vedano ad esempio le frequenti antitesi che oppongono la dinamicità di una realtà continuamente cangiante alla stasi ingannevole del mondo sensibile, ispirando, allo stesso tempo, la tensione conflittuale tra i processi inversi di scioglimento/imprigionamento, espansione/contrazione o emersione/affondamento. L'universo immaginario dell'opera è in effetti per buona parte modellato dal contrasto tra i motivi della ragnatela, della pietrificazione, della città anchilosata, dell'immobilità viscosa, e quelli, antagonisti, dell'effusione onirica, dello sboccio primaverile, dell'eruzione tellurica e della suppurazione. A questo stesso paradigma binario parrebbero del resto obbedire anche le contrapposizioni, per così dire, topologiche, tra basso e alto, profondo e superficiale, astante e retrostante, o ancora quelle che si concentrano sulle qualità fisiche, materiali o perfino cromatiche di due termini antinomici (fluidi e rigidi; leggeri e pesanti; vegetale e minerale; ecc.).

Non è difficile, viceversa, riconoscere l'appartenenza a un *regime notturno* di tutte le immagini che, nell'ordito simbolico del testo, paiono alludere alla congiunzione e alla coincidenza dei contrari, a partire da quella, a cui accenna lo stesso titolo dell'opera, dell'*humus* che è simultaneamente materia organica decomposta e brulicare vitale da cui traggono alimento nuove forme di vita. A questa logica volutamente contraddittoria parrebbero così anche riconducibili *Leitmotive* ricorrenti come quello della putrefazione (la *nigredo* alchemica) o dell'avanzare caotico dell'amorfo («a outra coisa»), laddove a essere focalizzato è il momento in cui si realizza l'altrimenti impossibile contatto tra materia e sogno, vita e morte, ovvero l'istante paradossale in cui, nei termini di *Húmus*: «tudo o que estava morto e sepultado, [...] toda a mistela que luta às cegas na escuridão para vir à superfície, desata a falar à toa» (p. 111). È, del resto, in ottemperanza a un simile *regime* dell'immaginario che il testo – nel momento in cui, all'interno dell'ultimo capitolo, la struttura bipolare dell'immaginazione *diurna* parrebbe almeno provvisoriamente abbandonata – può arrivare a riconoscere nella vita «uma massa confusa e heterogênea, um pesadelo, uma nuvem negra ou uma nuvem de oiro, uma tempestade elétrica, com bocas abertas para risos e bocas abertas para gritos» (p. 217).

Il paradigma della soglia, la cui dicotomia binaria tende a scindere la visione del mondo riflessa nell'opera in compartimenti stagni (Ad es. «Mora dum lado o espanto e do outro o absurdo»; p.60; «Está ali a morte – está aqui a vida [...]»; p.65), risulta così trasceso e superato, in alcuni passaggi, da un paradigma della compenetrazione caotica e dell'amalgama, nel cui alveo le barriere e i confini tra ambiti semantici contrapposti tendono a diluirsi fino a scomparire del tutto: «Não sei bem se estou morto ou se estou vivo...» (p.60), «A primavera atingiu o auge nos vivos e nos mortos» (p. 173), «Eis aqui o céu e o inferno, o máximo de ilusões e a ausência completa de ilusões» (p. 195).

Del resto, se l'irrisolta oscillazione tra la logica degli schemi di rappresentazione (*schèmes* per G.Durand) *diurni* e *notturni* contraddistingue l'opera di Brandão se considerata come un tutto, si può notare come questa esitazione tenda a ripetersi, passando dal piano della sua macro-struttura semantica a quelli, via via più circoscritti, entro cui si inquadrano man mano i periodi, le frasi e i sintagmi che ne compongono il corpo testuale. Usando una metafora geometrica si potrebbe allora riconoscere in *Húmus* una struttura assimilabile a quella degli oggetti frattali studiati da Benoît

² Cfr. Gilbert DURAND, *Op. cit.*, in modo particolare: pp. 57-58, 119-121, 157-190, 193-198, 269-279. La bipartizione proposta dallo studioso francese pare, per altro, già abbozzata nei suoi tratti essenziali nell'opera di Gaston Bachelard, suo riconosciuto maestro, che, nel campo dell'immaginazione, opera la distinzione tra archetipi maschili (forgiati dalla volontà attiva e dinamica dell'*Animus*) e archetipi femminili (plasmati dalle fantasie riposanti e conciliatrici dell'*Anima*).

Mandelbrot, la cui conformazione fisica si ripete in modo immutato su scale diverse, secondo il principio, riscontrato in modo meno rigoroso anche in numerosi corpi naturali, dell'auto-similarità. Mantenendosi costantemente in bilico tra *immaginario diurno* e *immaginario notturno*, il testo parrebbe così trovare il proprio difficile equilibrio: un equilibrio che, nell'ultima edizione licenziata dall'autore si conserva intatto fino all'*explicit* del romanzo. Infatti, l'appello a *uccidere per la seconda volta i morti* (p. 222), che conclude l'opera, fa propria, da una parte, l'accettazione della logica paradossale della *coincidentia oppositorum* (se bisogna ucciderli è perché *i morti sono vivi*), per desumerne, tuttavia, l'esigenza di un ritorno al regime dicotomico della separazione tra vita e morte. Proprio quando, insomma, il paradigma della contiguità e dell'amalgama tocca il proprio culmine, quel che in realtà si riafferma è la necessità della cesura e della discontinuità. Quasi che *Húmus* non voglia congedarsi dal lettore, o dallo studioso giunto al termine della sua analisi critica, senza insinuare per l'ultima volta nella sua coscienza avida di risposte e di spiegazioni, il tarlo del dubbio e della perplessità: «Ouves o grito? Ouve-lo mais alto e cada vez mais fundo?... – É preciso matar segunda vez os mortos».

Bibliografia

Bibliografia attiva

Opere di Raul Brandão: cronologia ed edizioni impiegate

Impressões e paisagens, Lisboa, Vega, s/d. [1890]

[con Júlio BRANDÃO] *Vida de Santos (Virgem Maria: Mãe de Deus, Santa Isabel: Rainha de Portugal)*, Porto, Livraria Portuense de Lopes&C., 1891.

[opera collettiva, sotto pseudonimo: Luiz de BORJA] *Os Nephelibatas (Fac-simile da 1ª edição, 1892)*, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1992. [1892]

História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício) / A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore (edição de Maria João Reynaud), Lisboa, Relógio d'Água, 2005. [1896]

O Padre, Lisboa, Vega, 1982. [1901]

A Farsa, (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 2001. [1903]

Os Pobres, Camarate, Amigos do Livro, s/d. [1906]

El-Rei Junot, Amadora, Ediclube, 1995. [1912]

Vida e morte de Gomes Freire, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987. [1914]

Húmus (Edição crítica de Maria João Reynaud), Porto, Campo das Letras, 2000 (3 vol.). [1ª ed., 1917; 2ª ed., 1921; 3ª ed. 1926]

Memórias, Tomo I (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 1998. [1919]

Teatro, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986. [1923; *Eu sou um Homem de Bem* – 1927; *O Avejão* - 1929]

Os Pescadores, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1980. [1923]

Memórias, Tomo II (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 1999. [1925]

As Ilhas Desconhecidas, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988. [1926]

A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore (vedi: *História dum Palhaço*) [1926]

[con Teixeira de PASCOAES] *Jesus Cristo em Lisboa*, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1927.

[con Maria Angelina BRANDÃO] *Portugal Pequeninino*, Lisboa, Vega, 1985. [1930]

OPERE POSTUME:

O Pobre de Pedir, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984. [1931]

Memórias, Tomo III, Vale de Josafat (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 2000. [1933]

[con Júlio BRANDÃO] *A Noite de Natal (leitura introdução e notas por José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa, Casa da Moeda, 1981.

Os Operários (Fixação do texto, introdução e notas por Túlio Ramires Ferro), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1984.

Contributi giornalistici e prefazioni

«Prefácio e notas» a OWEN, Hugh *O Cerco do Porto: contado por uma testemunha*, Lisboa, Renascença Portuguesa, 1915.

«Carta-Prefácio» a CONSIGLIERI, Sá Pereira *A Noite Sangrenta*, Lisboa, Aillaud&Bertrand, 1924.

Lume sob Cinzas (Dispersos 1887-1930, VolumeI), Porto, Ambar, 2006.

Paisagem com Figuras (Dispersos 1887-1930, VolumeII), Porto, Ambar, 2006.

Corrispondenza

[Raul BRANDÃO / Teixeira de PASCOAES] *Correspondência (recolha, transcrição, actualização do texto, introdução e notas de António Mateus Vilhena e Maria Emília Marques Mano)*, Lisboa, Quetzal, 1994.

Carta de 27-7-1922 (Para José Osório de Oliveira) / Cartas Inéditas de Raul Brandão, Afonso Duarte e António Sérgio, in *Revista Colóquio/Letras*, n. 16, Novembre 1973, pag. 47.

Documenti

[MACHADO, José Maria de Moura (org.)] «Biblioteca de Raul Brandão» in *Revista de Guimarães – Publicação da Sociedade Martins Sarmento*, n. 89, Jan. – Dez., Guimarães, 1979, pp. 453-517.

Traduzioni italiane

Il pazzo e la morte, (traduzione di Sebastiana Fadda) in FADDA, Sebastiana (a cura di) *Teatro Portoghese del XX secolo*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 79-100.

Humus (traduzione e cura di Marcello Sacco), Nardò, BESA Editrice, 2009.

Bibliografia critica sull'autore

Studi monografici

ANDRADE, João Pedro de *Raul Brandão, A Obra e o Homem (Introdução de Vítor Pena Viçoso)*, Lisboa, Acontecimento, 2002.

ARAÚJO, Joaquim Carlos *A filosofia trágica da vida (Ensaio sobre a obra de Raul Brandão)*, Lisboa, Difel, 1998.

CASTILHO, Guilherme de *Vida e obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

MACHADO, Álvaro Manuel *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

MARTINS, Rita *Raul Brandão do texto à cena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

REYNAUD, Maria João *Metamorfoses da escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000.

VIÇOSO, Vítor *A Máscara e o Sonho (Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

Contributi critici

ALCOFORADO, Diogo «“O Padre” de Raul Brandão/Algumas notas em torno de um texto essencial» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 125-138.

ALMEIDA, Fialho de «Três peças originais, mui pouco originais / A Noite de Natal» in *Actores e Autores*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 179-180.

ARAÚJO, Luís de «Perspectivas éticas no pensamento de Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 119-123.

ARAÚJO, Matilde Rosa «Prefácio» in Raul e Maria Angelina BRANDÃO, *Portugal Pequeno*, Lisboa, Vega, 1985, pp. 9-16.

AZEVEDO, F. Alves de «Raul Brandão, a Humanidade e a Dor na sua obra», in *Figuras Contemporâneas*, Lisboa, Livraria Peninsular Editora, 1933.

BABO, Alexandre «A dramaturgia em Raul Brandão», in AA.VV., *Estrada Larga*, vol. 2, Porto, Porto Editora, 1960, pp. 420-423.

BRANDÃO, Júlio *Galeria de Sombras*, Porto, Civilização, 1935.

BRANDÃO, Maria Angelina

- «Introdução» in Raul BRANDÃO, *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Seara Nova, 1931, pp. 3-5.
- *Um Coração e uma Vontade (Memórias)*, Coimbra, 1959.

BRITO, António José de «O pessimismo em Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 149-157.

CABRAL, Maria Manuela Afonso de Lacerda «Vergílio Ferreira leitor de Raul Brandão – Uma projecção especular» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 419-430.

CASTELO BRANCO CHAVES *Raul Brandão*, Lisboa, Seara Nova, 1934.

CASTILHO, Guilherme de

- «A Farsa e a problemática de Raul Brandão» in *Revista Colóquio/Letras*, n. 2, Giugno 1971, pp.31-34.
- «Três facetas da personalidade literária de Raul Brandão» in *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão (1930-1980)*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1980, pp. 7-9.
- «Nota Introdutória» in Raul BRANDÃO, *El-Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, pp. 9-15.
- *Dostoiévski e Raul Brandão* separata di *Memórias da Académia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras, Tomo XXIII*, Lisboa, Académia das Ciências, 1983, pp.133-145.
- «Breve consideração sobre os riscos e a esperança de uma arrojada iniciativa editorial», in Raul BRANDÃO, *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, pp. 9-17.
- «Introdução à leitura de El-Rei Junot de Raul Brandão» in *Presença do Espírito*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, pp. 115-120.

CATROGA, Fernando «Raul Brandão e a questão religiosa» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 223-245.

CESARINY, Mário «Raul Brandão e a pintura», in *Cinquentenário da Morte de Raul Brandão (1930-1980)*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1980, pp. 10-14.

CLEMENTE, Manuel «As memórias-confissões de Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 277-284.

COELHO, Jacinto do Prado

- «O «Húmus» de Raul Brandão: uma obra de hoje» in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Portugália Editora, 1969, pp. 320-328.
- «Da vivência do tempo em Raul Brandão» in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa-Amadora, Bertrand, 1976, pp. 221-226.
- «Raul Brandão: a consciência burguesa de culpa» in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa-Amadora, Bertrand, 1976, pp. 227-233.

COUTINHO, Jorge Peixoto «Raul Brandão: entre absurdistade e sentido/Pensamento metafísico e religioso» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 93-106.

COSTA, Dalila Pereira da «Húmus-Homo» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 345-351.

CRUZ, Duarte Ivo «Raul Brandão e o simbolismo tangencial» in *O Simbolismo no teatro português*, Lisboa, ICALP, 1991, pp. 74- 87.

CUNHA, Jorge Teixeira da «Uma leitura ética de “Os Pobres”» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 167-173.

DACOSTA, Luísa «O Trágico e o Grotesco em Raul Brandão» in *Notas de Crítica Literária*, Porto, Livraria Dvulgação, 1959, pp.109-116.

DIAS, José Manuel de Barros «Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes: Jesus Cristo na I República» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 285-294.

DIONÍSIO, José Augusto Sant’Anna

- *O Universo de Raul Brandão* separata di *Revista de Guimarães*, Vol. LXXVII, , Guimarães, 1967.
- «Um singularíssimo pensador primitivo» in AA.VV. *Raul Brandão: Homenagem no seu centenário*, Guimarães, Círculo de Arte e Recreio, 1967, pp. 92-98.

EIRAS, Pedro

- «O Mar é transparente (Raul Brandão: pintura e metafísica)» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 469-477.
- «Raul Brandão: Húmus» in *Esquecer Fausto*, Porto, Campo das Letras, 2005, pp. 55-202.

FARIA, Duarte «A retórica da antítese: uma introdução a Raul Brandão» in *Outros sentidos da literatura*, Lisboa, Vega, 1981, pp. 137-144.

FERREIRA, José Gomes *A Memória das Palavras*, Lisboa, Moraes, 1979, pp. 104-105.

FERREIRA, Vergílio

- «No limiar de um mundo, Raul Brandão» in *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991, pp.171-225.
- «Raul Brandão e a novelística contemporânea» in *Espaço do Invisível IV (Ensaio)*, Venda-Nova, Bertrand Editora, 1995, pp.271-280.

FERRO, Túlio Ramires

- « Raul Brandão et le Symbolisme Portugais» in *Bulletin des Études Portugaises*, XIII, Coimbra Editora, 1949, pp. 210-228.
- «Introdução - Raul Brandão e a Questão Social» in Raul BRANDÃO, *Os Operários (Fixação do texto, introdução e notas por Túlio Ramires Ferro)*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1984, pp. 15-267.

FRAGA, Maria do Céu Amaral Fortes de *O estilo de Vida e Morte de Gomes Freire de Raul Brandão: entre o apontamento impressionista e a vidência expressionista*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1988.

GAMA, Manuel «A trilogia Vida-Morte-Deus em Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 139-148.

GANHO, Maria de Lurdes Sirgado «O trágico da existência em Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 49-53.

GOMES, J. Pinharanda «Raul Brandão/Guerra Junqueiro» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 361-372.

GUIMARÃES, Fernando « Raul Brandão e os “poetas em prosa”» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 27-32.

JUNQUEIRO, Abílio Manuel Guerra *Carta-Prefácio* in Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, Camarate, Amigos do Livro, s/d., pp. 7-22.

LÉVI, Florence «Húmus de Raul Brandão, ou la ville transfigurée» in Anne-Marie QUINT (Sous la direction de), *La ville: exaltation et distanciation – Études de littérature portugaise et brésilienne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 99-106.

LISBOA, Eugénio «José Régio e Raul Brandão: afinidades e contrastes electivos» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 497-502.

LOPES, Óscar

- «Raul Brandão» in AA.VV. *Estrada Larga Vol. I*, Porto, Porto Editora, 1959, pp. 148-153.
- «Quatro marcos literários: Fialho, Raul Brandão, Aquilino, Ferreira de Castro» in AA.VV. *Estrada Larga Vol. I*, Porto, Porto Editora, 1959, pp. 498-504.
- «Raul Brandão: I – Primeira Abordagem; II – O Doido e a Morte; III – Certa Filosofia da Dor na sua Moldura Histórica» in *Ler e depois (Crítica e interpretação literária)/I*, 3ª ed., Porto, Editorial Inova, 1970, pp. 177-197.
- «Raul Brandão» in *Entre Fialho e Nemésio, Vol. I*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 343-368.
- «Raul Brandão» in *Cinco Motivos de Meditação*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 177- 223.

LOURENÇO, Eduardo «Cultura portuguesa e expressionismo» in *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 2004, pp. 23-35.

LOURENÇO, Raul «O incipit de “Húmus” como choque e força premonitória» in *Revista Colóquio/Letras*, n.134, Out. 1994, pp. 5-14.

MACHADO, Álvaro Manuel

- «Raul Brandão: un post-Romantisme Moderniste» in *Les Romantismes au Portugal – Modeles estrangers et orientations nationales*, Paris, Foundation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 535-569.
- «Raul Brandão: para além dos modelos» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 259-266.
- «Literatura e memória: a alegorização da História em Raul Brandão» in *A Abertura das palavras – Ensaio de Literatura Portuguesa*, Queluz, Editorial Presença, 2007, pp. 31-39.

MARINHO, Maria de Fátima

- «A especificidade do discurso em “El-Rei Junot” de Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 267-275.
- «El-Rei Junot e Vida e Morte de Gomes Freire de Raul Brandão: nem história nem romance» in *Línguas e Literaturas - Revista da Faculdade de Letras*, Universidade do Porto, II Série, Vol. XX, 2003, pp. 91- 101.

MARQUES, João Francisco «Evocação de Maria Angelina Brandão na Casa do Alto» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 247-258.

MARQUES, Teresa Martins «Raul Brandão: um longo monólogo interior» in *Leituras Poliédras*, Lisboa, Universitária Editora, 2002, pp. 75-99.

MARTINS, Albano *O Porto de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras, 2000.

MARTINS, J. Cândido «A presença de Raul Brandão na concepção romanesca de Vergílio Ferreira» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 455-468.

MENDES, Manuel

- «Lembrança de Raul Brandão» in Raul BRANDÃO, *Os Pescadores*, Lisboa, Estudos Cor, 1957, pp. 4-16.
- «Raul Brandão» in *Retratos de alguns portugueses*, Lisboa, António Ramos, 1977, pp. 87-101.

MOTTA-DEMARCY, Teresa «La ville dans *Húmus* de Raul Brandão» in Anne-Marie QUINT (Sous la direction de), *La ville: exaltation et distanciation – Études de littérature portugaise et brésilienne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 107-116.

MOURÃO, Luís

- «“Húmus”: a interrupção, os papéis, a cópia» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 395-398.
- «“Húmus”, 1999» in *Revista Colóquio/Letras*, n. 159-160, Janeiro-Julho 2002, pp. 47-55.

MOURÃO-FERREIRA, David

- «Nota sobre o Teatro de Raul Brandão» in *Tópicos de Crítica*, Lisboa, União Gráfica, 1969, pp. 109-116.
- «“Húmus” ou um “novo romance” com cinquenta anos» in *Tópicos de Crítica*, Lisboa, União Gráfica, 1969, pp. 117-130.

NEMÉSIO, Vitorino «Raul Brandão íntimo» in *Sob os Signos de Agora*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, pp. 135-146.

PASCOAES, Teixeira de

- «*El-Rei Junot* por Raul Brandão» in *A Águia*, 2ª série, n.31, Julho, 1914, pp. 30-31.
- «Raul Brandão» in *Seara Nova*, n. 100, Julho, 1927, pp. 65-66.

PATRÍCIO, Manuel Ferreira «A ideia de Deus em Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 107-118.

PEREIRA, José Carlos Seabra

- «Introdução», in Raul BRANDÃO, / Júlio BRANDÃO, *A Noite de Natal (leitura introdução e notas por José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa, Casa da Moeda, 1981, pp. 9-121.
- «Raul Brandão e o legado do expressionismo» in *História crítica da literatura portuguesa (direcção de Carlos Reis)*, vol. VII “Do fim-de-século ao modernismo” (por José Carlos Seabra Pereira), Lisboa – São Paulo, Verbo, 1995, pp. 267-311.
- «Introdução», in Raul BRANDÃO, *Memórias, Tomo I (edição de José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa, Relógio d’Água, 1998, pp. 9-24.
- «Introdução», in Raul BRANDÃO, *Memórias, Tomo II (edição de José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, pp. 9-32.
- «Introdução», in Raul BRANDÃO, *Memórias, Tomo III, Vale de Josafat (edição de José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa, Relógio d’Água, 2000, pp. 9-27.
- «Introdução», in Raul BRANDÃO, *A Farsa, (edição de José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa, Relógio d’Água, 2001, pp. 7-44.

PIRES, António Manuel Bettencourt Machado

- *Uma imagem da presença francesa em Portugal: El-Rei Junot de Raul Brandão*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1983.
- «Raul Brandão e Vitorino Nemésio» in *Raul Brandão e Vitorino Nemésio – Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 11-36.
- «Prefácio» in Raul BRANDÃO, *As Ilhas Desconhecidas*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988, pp. 9-25.
- *O essencial sobre Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

PIRES, José Cardoso «Ler o Mar» in Raul BRANDÃO, *Os Pescadores*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, pp. 7-19.

REBELLO, Luiz Francisco «*Um teatro de Dor e de Sonho*» in Raul BRANDÃO, *Teatro*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1986, pp. 9-54.

RÉGIO, José «Raul Brandão e o *Húmus*» in *Ler*, n. 8, Novembro 1952.

REYNAUD, Maria João

- «Reflexões sobre uma carta inédita de Raul Brandão a Teixeira de Pascoais» in *Revista Colóquio/Letras*, n.129/130, Luglio 1993, pp. 121-129.
- «Raul Brandão e o expressionismo literário (Notas para uma leitura de *A Farsa*)» in *Revista da Faculdade de Letras*, II Série – Volume XVI, Porto, Universidade do Porto, 1999, pp. 111-123.
- «O narrador e a sua sombra» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 33-38.
- «Introdução» in Raul BRANDÃO, *Húmus (Edição crítica de Maria João Reynaud)*, Porto, Campo das Letras, 2000, pp. 9-47.
- «Raul Brandão» in *Sentido Literal*, Porto, Campo das Letras, 2004, pp. 15-155.
- «Introdução», in Raul BRANDÃO, *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício) / A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore (edição de Maria João Reynaud)*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp. 7-16.
- «Ente o Som e o Sentido» in *Matéria poética – Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, 2009, pp. 125-144.

REYS, Luís da Câmara «Raul Brandão» in *As questões morais e sociais na literatura na literatura II*, Lisboa, Seara Nova, 1943, pp. 15-124.

RIBEIRO, Aquilino «Perfil breve de Raul Brandão» in *Camões, Camilo, Eça e alguns mais (Ensaios de crítica histórico-literária)*, Venda-Nova, Livraria Bertrand, 1975, pp. 183-204.

RIBEIRO, Maria da Conceição *Raul Brandão: um labirinto trágico (Estudo e antologia)*, Lisboa, Alfa, 1990.

ROCHA, Afonso Moreira de «Sampaio Bruno e a evolução estética de Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 175-221.

ROCHA, Clara «As “Memórias” de Raul Brandão» in *Máscaras de Narciso (Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal)*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 147-153.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina «O «Húmus», texto de encontro e indecisão» in *Revista Colóquio/Letras*, n. 45, Set. 1978, pp. 21-27.

RODRIGUES, Urbano Tavares

- «O Gebo e a Sombra – O Mal e a Dor no mundo dos humilhados» in *Noites de Teatro, vol. II*, Lisboa, Edições Ática, 1961, pp. 113-120.

- «Apontamento circunstancial sobre três artistas do Porto: António Nobre, António Patrício, Raul Brandão» in *Ensaaios de Escrever*, Coimbra, Centelha, 1978, pp. 131-138.
- «Raul Brandão existencialista “avant-la-lettre”. O espanto, o sonho, a consciência e a morte» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 569-574.

SÁ, Maria das Graças Moreira da, «“A Farsa” de Raul Brandão: o grito que Deus não ouve» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 387-393.

SEABRA, José Augusto «Simbolismo e utopia em Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 377-385.

SEIXO, Maria Alzira

- «Raul Brandão» in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 45-50.
- «Raul Brandão e os sentidos do modernismo português» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 15-26.

SÉRGIO, António «Os Pescadores, por Raul Brandão» in *Ensaaios*, vol. III, Lisboa, Sá da Costa, 1980, pp. 82-88.

SERRÃO, Joel «Raul Brandão: Espanto, Absurdo e Sonho» in *Temas Oitocentistas II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978, pp. 117-132.

SILVA, Carlos Henrique do Carmo «O recorte do *sensível* e a categoria do *espanto* na estética de Raul Brandão» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 55-77.

SILVA, João Amedeu Oliveira Carvalho da, «Entre o “Húmus” de Raul Brandão e o “Húmus” de Herberto Helder» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 431-453.

SIMÕES, João Gaspar

- «Raul Brandão, mestre de subjectivismo literário» in *Literatura, literatura, literatura... (de Sá de Miranda ao concretismo brasileiro)*, Lisboa, Portugália Editora, 1964, pp. 64-68.
- «Raul Brandão, Poeta» in *O Mistério da Poesia (Ensaaios de interpretação da génese poética)*, Porto, Editorial Inova, 1971, pp. 95-117.
- «Realismo irrealista / Raul Brandão» in *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das origens ao Século XX)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, pp. 715-728.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana «Il teatro esistenziale di Raul Brandão» in *Storia del Teatro Portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1964.

TEIXEIRA, António Braz «Afinidades e convergências entre a visão metafísico-religiosa de Raul Brandão e a de Unamuno» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 353-360.

VARELA, Ângela «Visão da Madeira na pena/paleta de Raul Brandão» in *Revista Ilzenha*, n. 21, Julho-Dezembro 1997.

VASCONCELOS, José Manuel de

- «Sobre O Padre de Raul Brandão» in Raul BRANDÃO, *O Padre*, Lisboa, Vega, 1982, pp. 7-14.

- «“Húmus” de Raul Brandão: algumas notas de leitura» in Raul BRANDÃO, *Húmus*, Lisboa, Vega, 1991, pp. 7-15.

VERÍSSIMO, Mário André P. «Raul Brandão: uma ontofania da palavra, uma escrita da carne» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 83-91.

VIÇOSO, Vítor

- «Os Pobres: um dolorismo redentor» in Raul BRANDÃO, *Os Pobres*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, pp. 9-31.
- «Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias», in Raul BRANDÃO, *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, pp. 19-99.
- «Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 39-47.

VILHENA, António Mateus «Subsídios para uma abordagem do diálogo epistolar entre Raul Brandão e alguma figuras de relevo da vida portuguesa» in AA.VV. *Colóquio ao encontro de Raul Brandão: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999*, Porto, Centro Regional do Porto – Universidade Católica Portuguesa – Lello Editores, 2000, pp. 399-418.

Bibliografia generale

ALMEIDA, Fialho de

- *Pasquinadas (jornal de um vagabundo)*, Porto, Livraria Chardron/Lello & Irmão, 1904.
- *O País das Uvas*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s./d.

AUERBACH, Erich

- *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (trad. it. *Mimesis (Il realismo nella letteratura occidentale)*, Torino, Einaudi, 1956).
- «Baudelaires *Fleur du Mal* und das Erhabene» in *Vier Unter Suchungen zur Geschichte der französischen Bildung* (trad. it. «*Les Fleurs du Mal* di Baudelaire e il sublime» in *Da Montaigne a Proust*, Bari, De Donato Editore, 1970, pp. 150-171.)

BACHELARD, Gaston

- *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie, José Corti, 1947.
- *L'Air et les Songes*, Paris, Librairie José Corti, 1950.
- *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.
- *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie, José Corti, 1948.
- *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

BACHTIN, Michail

- *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednov'ja i Renessansa* (trad.it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979).
- *Problemy poetiki Dostoevskogo* (trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968).
- *Voprosy litaratury i estetiki* (trad. it. *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979).

BARRÈS, Maurice

- *La Mort de Venise* in *Amori et dolori sacrum*, Paris, Félix Juven Éditeur, s./d., pp. 11-119.
- *Greco ou le secret de Tolède* (trad. it. *El Greco o Il segreto di Toledo*, Pavia, Editoriale Viscontea, 1989).

BAUDELAIRE, Charles

- *Les Fleurs du Mal* (trad. it. con testo originale a fronte: *I Fiori del Male*, a cura di Carlo Muscetta, Firenze, Olschki, 2005).
- *Petits poèmes en prose* ou *Le Spleen de Paris* (trad. it. *Lo Spleen di Parigi*, Torino, Einaudi, 1997).

BÉGUIN, Albert *L'âme romantique et le rêve* (trad. it. *L'anima romantica e il sogno*, Milano, Il Saggiatore, 1967).

BEVILACQUA, Giuseppe (a cura di) *I romantici tedeschi*, Milano, Rizzoli, 1995.

BROMBERT, Victor *La Prison Romantique*, Paris, José Corti, 1975.

BURCKHARDT, Titus *Alchemie – Sinn und Weltbild* (trad. it, *L'alchimia*, Torino, Boringhieri, 1961).

CARENA, Carlo «Rovina/restauro» in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 270-294.

CALVINO, Italo *Palomar*, Milano, Mondadori, 2002.

CASTEX, Pierre-Georges *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1962.

CASTRO, Eugénio de *Obras poéticas*, Porto, Campo das Letras, 2001.

CESERANI, Remo (a cura di) *Dizionario di temi letterari*, Torino, Utet, 2007.

CIGADA, Sergio e VERNA, Marisa (a cura di), *Simbolismo e naturalismo: un confronto*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.

CITTI, Pierre *Contre la décadence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

COELHO, Jacinto do Prado

- *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Portugália Editora, 1969.
- *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Bertrand, 1976.
- (org.) *Dicionário de Literatura*, Porto, Mário Figueirinhas Editor, 1997.

COELHO, Paula Mendes *Questões de poética simbolista (Do romantismo à modernidade)*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

CONRAD, Joseph *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

CURTIUS, Ernst Robert *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992).

DEBENEDETTI, Giacomo «Alcuni aspetti del romanzo» in *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 426-509.

DOLEZEL, Lubomir *Heterocosmica: fiction and possible worlds* (trad. it. *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999).

DOSTOEVSKIJ, Fëdor *Brat'ja Karamazovy* (trad. it. *I Fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi, 2005).

DURAND, Gilbert *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (trad. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996).

ELIADE, Mircea

- *Le mythe de l'éternel retour – Archétypes et répétition* (trad. it. *Il mito dell'eterno ritorno – Archetipi e ripetizione*, Torino, Borla Editore, 1968)
- *Images et symboles – Essais sur le symbolisme magico-religieux* (trad. it. *Immagini e simboli – Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 1981).
- *Forgerons et alchimistes* (trad. it. *Il mito dell'alchimia*, Roma, Avanzini e Torracca Editori, 1968).

FERRO, Túlio Ramires «O alvorecer do Simbolismo em Portugal» in AA.VV. *Estrada Larga Vol.I*, Porto, Porto Editora, 1959, pp. 101-106.

FRANÇA, José-Augusto «Autores e leituras» in *Os Anos 20 em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, pp. 117-146.

FREUD, Sigmund «Das Unheimliche» (trad. it. «Il perturbante» in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 267-309).

FRYE, Northrop *Anatomy of Criticism. Four Essays* (trad. it. *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969)

GENETTE, Gérard

- *Figures*, (trad. it. *Figure (Retorica e strutturalismo)*, Torino, Einaudi, 1969).
- *Figures III* (trad. it. *Figure III (Discorso del racconto)* Torino, Einaudi, 1979).

GIRARD, René *Mensogne romantique et vérité romanesque* (trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2005).

- GIVONE, Sergio *Hybris e melancholia (Studi sulle poetiche del Novecento)*, Milano, Mursia, 1974.
- GODINHO, Helder «Imaginário e Literatura» in Alberto Filipe ARAÚJO e Fernando Paulo BAPTISTA (coord.), *Variações sobre o Imaginário*, Lisboa, Instituto Piaget, 2003, pp. 141-151.
- GUIMARÃES, Fernando *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- GUIOMAR, Michel *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Librairie Josè Corti, 1967.
- HINTERHÄUSER, Hans *Fin de siècle – Tre studi*, Padova, Liviana Editrice, 1977.
- HUYSMANS, Joris-Karl *Certains* (trad. it. *Qualcuno*, Milano, Abscondita, 2004).
- IEHL, Dominique *Le grotesque*, Paris, Presses Univeritaires de France, 1997.
- JACOBBI, Ruggero «Il teatro portoghese e brasiliano» in VERDONE, Mario *Teatro contemporaneo*, vol. II, Roma, Lucarini Editore, 1983, pp. 409-427.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir *L'aventure l'ennui le sérieux* (trad. it. *L'avventura, la noia, la serietà*, Genova, Marietti, 1991).
- JESUS, Maria Saraiva de «O Conto Realista e Naturalista» in AA. VV. *Antologia do Conto Realista e Naturalista*, Porto, Campo das Letras, 2000, pp.9-28.
- JUNG, Carl Gustav *Psychologie und Alchimie* (trad. it. *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).
- KAYSER, Wolfgang *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (trad. inglese *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963).
- KOTT, Jan «Re Lear ovvero Finale di partita» in *Szkice o Szekspirze* (trad. it. *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1964), pp. 92-128.
- LEAL, António Duarte Gomes
- *Claridades do Sul*, Lisboa, Braz Pinheiro Editor, 1875.
 - *A Mulher de Luto*, Lisboa, Livraria de Gomes de Carvalho Editor, 1902.
- LOPES, Óscar
- *Entre Fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
 - *A Busca de Sentido*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994.
- LEBESGUE, Philéas *Portugal no Mercure de France (Aspectos literários, artísticos, sociais, de fins do séc. XIX a meados do séc. XX)*, tradução e cordonação de Madalena Carretero Cruz e Liberto Cruz, Lisboa, Roma Editora, 2007.
- MACHADO, Álvaro Manuel *Les Romantismes au Portugal – Modeles étrangers et orientations nationales*, Paris, Foundation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1986.
- MARCHIS, Giorgio de *E... Quem é o autor desse crime? – Il romanzo d'appendice in Portogallo dall'Ultimatum alla Repubblica (1890-1910)*, Milano, LED, 2009.
- MATOS, A. Campos *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988.
- MAETERLINCK, Maurice *Le trésor des humbles*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986.

MERELLO, Ida *Esoterismo e letteratura fin de siècle*, Fasano, Schena, 1997.

MONTESPERELLI, Francesca *Flussi e scintille (L'immaginario elettromagnetico nella letteratura dell'Ottocento)*, Napoli, Liguori Editore, 2002.

MOREJÓN, Júlío Garcia *Unamuno y Portugal*, Madrid, Ed. Gredos, 1971.

NOBRE, António Só, Lisboa, Editora Ulisseia, 1998.

PASCOAES, Teixeira de *Os Poetas Lusíadas*, Porto, Tipografia Costa Carregal, 1919.

PEREIRA, José Carlos Seabra *História crítica da literatura portuguesa (direcção de Carlos Reis), vol. VII "Do fim-de-século ao modernismo" (por José Carlos Seabra Pereira)*, Lisboa – São Paulo, Verbo, 1995.

PESSANHA, Camilo *Clessidra (a cura di Barbara Spiaggiari)*, Torino, Einaudi, 2000.

PIERANTONI, Ruggero *Forma fluens: il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, Boringhieri, 1986.

PIERROT, Jean *L'Imaginaire decadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

PIRANDELLO, Luigi *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1986.

QUEIRÓS, Eça de *Prosas Bárbaras* in *OBRAS (Edição do Centenário) – vol. VIII*, Porto, Lello&Irmão Editores, 1947.

QUENTAL, Antero de *Sonetti (Introduzione, traduzione e note di Brunello De Cusatis)*, Palermo, Edizioni Novecento, 1991.

RAMOS, Rui *A Segunda Fundação (1890-1926)* in *MATTOSO, José História de Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

RANK, Otto *Der doppelgänger*, Leipzig-Wein, 1914 (trad. it. *Il doppio*, Milano, SugarCo Edizioni, s.d.).

REAL, Miguel *Geração de 90 – Romance e sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2001.

RODA, Vittorio *Decadentismo morale e Decadentismo estetico*, Bologna, Casa Editrice Prof. Riccardo Patron, 1966.

RODENBACH, George *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986.

SAMPAIO (BRUNO), José Pereira de *Notas do exílio (1891-1893)*, Porto, Livraria Chardron, 1893.

SEGRE, Cesare

- *I segni e la critica (Fra strutturalismo e semiologia)*, Torino, Einaudi, 1969.
- *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.

SEIXO, Maria Alzira «A questão temática: o tema como problema em literatura» in AA.VV. *Floresta encantada (Novos Caminhos da Literatura Comparada) / Org. Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, pp. 459-499.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*, Porto, Campo das Letras, 2002.

SERRÃO, Joel *Temas Oitocentistas II*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978.

SIMCIC, Olga «Immortalità fra scienza e fantascienza nella letteratura russa» in Francesca MONTESPERELLI (a cura di), *Tra Frankenstein e Prometeo (Miti della scienza nell'immaginario del '900)*, Napoli, Liguori Editore, 2006, pp. 109-122.

STAROBINSKI, Jean

- *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970. (trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984).
- *La mélancolie au miroir*, Julliard, 1989 (trad. it. *La malinconia allo specchio*, Milano, Garzanti, 1990).

TABUCCHI, Antonio (a cura di) *La parola interdetta – Poeti surrealisti portoghesi*, Torino, Einaudi, 1971.

THOMSON, Philip *The Grotesque*, Bristol, Methuen&Co Ltd, 1979.

TILGHER, Adriano *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

TODOROV, Tzvetan

- *Introduction à la littérature fantastique* (trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977).
- *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine* (trad. it. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990).
- *Les genres du discours* (trad. it. *I generi del discorso*, Scandicci, La Nuova Italia Editrice, 1993).

TORRES, Alexandro Pinheiro «Um políptico de Manuel Mendes» in Manuel MENDES, *Retratos de alguns portugueses*, Lisboa, António Ramos, 1977, pp. 7-20.

TROCCHI, Anna «Temi e miti letterari» in Armando GNISCI (a cura di) *Letteratura comparata*, Milano, Paravia/Mondadori, 2002, pp. 63-86.

VERHAEREN, Émile *Les Villes tentaculaires* in *Poésie Complète 2*, Bruxelles, Éditions Labor, 1997.

WHYTE, Lancelot Law *The unconscious before Freud* (trad. it. *L'inconscio prima di Freud*, Roma, Astrolabio, 1970).

WILSON KNIGHT, George «*King Lear* and the Comedy of the Grotesque» e «*The Lear Universe*» in *The Wheel of Fire/Interpretations of shakespearean tragedy*, London, Methuen&Co Ltd., 4th Ed., 1949, pp. 160-176 e 177-206.